LIONELLO VENTURI

pictori moderni

VOL. 2

EDITURA MERIDIANE

Lionello Venturi

de la manet la lautrec

Llonello Venturi

De la Manet la Lautrec

MANET,
DEGAS, MONET, PISSARRO,
SISLEY, RENOIR,
CÉZANNE,
SEURAT, GAUGUIN,
VAN GOGH,
TOULOUSE-LAUTREC

EDITURA MERIDIANE, BUCUREŞTI—1968

CAPITOLUL I

EDOUARD MANET

Astăzi, cînd privim cele mai bune opere ale lui Manet, sîntem ispitiți a vedea în ele o artă desăvîrșită, ușor de înțeles și întrucîtva apropiată nouă, și ni se pare curios că artistul a fost nevoit să lupte tot timpul vieții sale pentru a-și impune valoarea, și că a întîmpinat antipatii pe care nici moartea nu le-a curmat și care, sporadic, se mai ivesc încă și astăzi. De unde presupunem că admirația noastră nu e de ajuns pentru a înțelege în mod critic arta lui Manet, și că trebuie să ne întoarcem la polemica provocată chiar de artist pentru a cunoaște cele două aspecte ale artei sale: aspectul veșnic, care ne încîntă astăzi, și cel care se referă la oportunitatea apariției sale la epoca respectivă.

Timp de șase ani, de la 1854 la 1860, Manet a studiat pictura cu Couture, autorul tabloului intitulat *Romanii în timpul Decadenței*, tablou care se bucurase de cel mai mare succes, deoarece răspundea întru totul gustului publicului, al criticilor și al Academiei. Era un tablou inspirat din istorie, din istoria antică; și realizat în forma aceea ideală, care în acea vreme mai era considerată clasică. De la întemeierea Academiei, în secolul al XVII-lea, pictura franceză, influențată puternic de arta Renașterii italiene, de opera celor trei Carraccio și de școala lor, socotită drept clasică, s-a bucurat de toate favorurile și consacrările oficiale. E drept însă că cei mai buni artiști, de la Watteau la Chardin, de la Delacroix la peisagiștii din 1830, urmează alte căi, îndreptîndu-se către tradiția veneților, către Rubens și Olandezi; cu toate acestea ei n-au putut învinge gustul oficial — legat de tradiția «clasică».

Dacă Napoleon I favorizase neoclasicismul lui David, Napoleon al III-lea, nevoind să rămînă mai prejos, a încurajat neoclasicismul reformat al lui Ingres.

În 1850, elanul romantic se resorbise într-un clasicism hibrid. Acest clasicism, care continua să se mențină datorită inerției, nu putea să inspire pe nimeni în mod creator, dar satisfăcea atît Academia, care își recunoștea în el anumite forme codificate, cît și publicul amator de subiecte istorice tratate într-o manieră teatrală.

Academia și publicul ar fi trăit deopotrivă de mulțumiți și de liniștiți, dacă acel realism întruchipat de Courbet n-ar fi venit să le tulbure tihna, căci expoziția personală a lui Courbet, deschisă în 1855, adică tocmai pe vremea triumfului necontestat al lui Ingres, scandalizase profund pe ortodocși. Scandalul fusese stîrnit în primul rînd de subiectele abordate. Să pictezi țărani și spărgători de piatră cu aceeași pretenție epică cu care erau reprezentați romanii antichității, aceasta însemna o blasfemie artistică la care burghezia se arăta deosebit de sensibilă. Iar la aceasta se adăuga amenințarea socială și politică. Exista totuși un anumit aspect al picturii lui Courbet în fața căruia cădea orice obiecție: desenul, clarobscurul și culoarea sa erau întru totul conforme regulilor tradiției clasice; de aceea, vrînd-nevrînd, toți au trebuit să admită că își cunoștea meseria, că era un «meșteșugar de prima mînă».

Edouard Manet s-a născut în 1832. Împlinise deci douăzeci de ani în 1852. Cu un an înainte luase parte la răscoala împotriva loviturii de stat a lui Ludovic Napoleon și stătuse o noapte la închisoare. La Paris, în timpul celui de-al doilea Imperiu, orice tînăr inteligent era un rebel. Manet, care aparținea uneia din acele familii din marea burghezie pentru care cariera de magistrat constituia un ideal, fusese nevoit să intre în conflict cu voința părinților pentru a se putea consacra picturii. Pe de altă parte, neavînd nici un fel de interese sociale sau politice, absorbit fiind în întregime de artă, era firesc ca revolta sa să răbufnească în pictură, să protesteze împotriva metodelor impuse de Couture și să stîrnească entuziasmul colegilor săi ori de cîte ori i se opunea maestrului.

Manet continuă totuși să lucreze în atelierul lui Couture și face, conform tradiției academice, atît la Luvru cît și în Italia, mai multe copii după vechi maeștri, vizitează Germania, Belgia și Olanda. Își însușește astfel, în ceea ce privește arta plastică, o cultură ieșită din comun. Orice tînăr rebel din decada 1850—1860 simpatiza cu realismul și chiar și Manet s-a considerat realist, pictînd, ca urmare, ceea ce vedea așa cum vedea.

Dar realiștii anilor 1850 erau peisagiști înainte de toate, iar Manet nu a vădit un veritabil interes pentru peisaj decît cu mulți ani mai tîrziu. Pe de altă parte Courbet, realist prin definiție, era considerat deManet provocator și străin, datorită

acelui caracter « popular» care nu putea să pară decît vulgar unui om care avea nu numai o vastă cultură plastică, dar și « distincția» mondenă a înaltei burghezii. Viziunea lui artistică păstra de aceea un mare fond de cultură. În compozițiile lui Manet, ghicim, mai mult sau mai puțin, pe Velázquez și Goya, pe Rafael și Frans Hals. Avea deci o manieră cultă de a interpreta și de a trece dincolo de realitatea reprezentată. Courbet își făcea iluzia că reprezintă realitatea în mod obiectiv și că acea realitate proprie numai lui o identifică cu adevărul. Manet însă se folosea de realitate ca de un pretext pentru a ajunge la artă printr-o interpretare a operelor trecutului.

Dacă Manet detesta Academia din diferite motive, se simțea tot atît de străin și de pictorii anti-academici, ca Delacroix, Courbet și peisagiștii din jurul lui 1830. Era deci în mod firesc înclinat să urmeze o cale personală, nu pentru a poza în revoltat, ci din impulsul inexorabil al unei necesități interioare.

În 1867, cu ocazia organizării unei expoziții personale în vecinătatea Expoziției Universale, care-i refuzase lucrările — iată ce scria el drept prefață pentru catalogul său:

« *Dl. Manet nu a vrut niciodată să protesteze. Și tocmai împotriva lui, care nu se aștepta la așa ceva, s-a protestat, și asta pentru că există un învățămînt tradițional în ceea ce privește formele, mijloacele, aspectul, pictura; iar cei care au fost educați în spiritul acestor principii nu mai admit altele. Și datorită lor adoptă o naivă intoleranță. În afara formulelor lor, nimic nu poate fi valabil, și devin nu numai critici, dar adversari, și chiar adversari activi . . . Dl. Manet a recunoscut întotdeauna talentul, acolo unde el există, și nu a pretins nici să răstoarne pictura care s-a făcut înaintea lui nici să creeze una nouă. A căutat doar să fie el însuși și nu altul . . .* »[1]

După multe ezitări firești la un tînăr, ajunge la vîrsta de treizeci și unu de ani, la acea cotitură periculoasă a vieții sale, în 1863, cînd expune *Dejunul pe iarbă* (fig. 1) la Salonul Refuzaților și cînd pictează imediat apoi pe aceea care a rămas « Venera» sa — este vorba de Olympia (fig. 2), tabloul său cel mai cunoscut, poate chiar capodopera lui.

Să ne amintim acum de frumoasele nuduri ale marilor maeștri, de acelea ale lui Giorgione, Tițian și Velázquez, de ale lui Goya, Delacroix și Courbet. S-a spus că Manet s-a inspirat din Goya și se poate admite că există o anumită afinitate între ei, însă o afinitate de natură morală. Goya a văzut în *Maja desnuda* o femeie care

[1] Tabarant, *Manet*, 1947, p. 136.

se oferă în falsa ei pudoare nu fără o umbră de ironie. Olympia se oferă și ea, dar fără nici o pudoare, pentru că ea se oferă într-un fel natural — naturalist dacă vreți. Dincolo de tema morală, credem că alte afinități nu există între *Maja* și *Olympia*. Cînd Giorgione, Tițian, Velázquez, Delacroix, Courbet pictau într-o manieră mai mult sau mai puțin realistă o femeie goală, căutau să reprezinte în nudurile lor frumusețea femeii conform opiniei milenare, care făcea o netă distincție între o femeie frumoasă și celelalte femei. Goya s-a supus și el acestei convenții. Manet, dimpotrivă, nu a ținut de loc seama de ea. Se prea poate ca trupul gol al Victorinei Meurend să fi fost cu mult mai frumos decît cel pictat de Manet în *Olympia*. În *Dejunul pe iarbă* pare mai verosimil. În *Olympia*, nudul este lucrat cu echerul și pus într-o poziție care să scoată în evidență o carnație cu un relief atenuat, dar ca și cum ar fi modelată în basorelief, masa materiei fiind mai densă decît pare. Această concepție despre nud se acordă cu felul în care sînt construite și celelalte zone deschise ale tabloului: perna, cearșafurile, eșarfa înflorată, rochia negresei, de unde o varietate, ba chiar un joc de lumini și de umbre care lipsesc, bineînțeles, nudului și fac ca efectul să fie mai aerian, mai strălucitor; forma lor însă este un relief luminos pe masa întunecată a fondului: pete albe ușor striate cu albastru, cu galben, cu verde și cu roz pe negrul și brunul fondului. Și cum nu există treceri de la clar la obscur, basorelieful ni se înfățișează asemeni unei incrustații cromatice, unde negrul și albul vorbesc imaginației privitorului tot așa de mult ca și luminozitatea imaginilor.

Coerență de stil, deci, reducerea femeii, a patului, a fondului la un efect cromatic; transpunerea subiectului (femeie goală) într-un motiv cromatic prea comun artistului pentru a nu asuma un relief, fie chiar plat. Poezie, deci, care nu poate fi tradusă în cuvinte, pentru că depinde numai de vitalitatea, de energia și de coerența cu care este prezentată imaginea contemplației noastre. Alți pictori au căutat să transforme ceea ce vedeau conform unui anume ideal de frumusețe; Courbet a procedat la fel, în sensul unui ideal identificat cu adevărul crud; Manet a transformat însă realitatea nu pentru a ajunge la frumusețe sau la adevăr, ci pentru a obține o anume coerență plastică și cromatică, proprie lui.

Firește că și ceilalți pictori amintiți își aveau coerența lor plastică și cromatică, dar pentru ei aceasta era ceva firesc, rezultatul unui meșteșug iscusit. Pentru Manet, dimpotrivă, această coerență constituia idealul. Și el a jertfit acestui ideal o feminitate la care era foarte sensibil în viața de toate zilele, reducînd-o pe acea Victorine a lui la ceva care seamănă cu un idol și totodată cu o marionetă. Frumusețe, adevăr,

viaţă le-a concentrat pe toate în artă. Dar nu pentru a face artă pentru artă în felul lui Théophile Gautier, care nu folosea această formulă decît pentru a sacrifica arta frumosului ideal al lui Ingres, şi, ca urmare, n-a putut înţelege valoarea *Olympiei!* În loc de a face artă pentru artă, Manet a realizat în *Olympia* autonomia viziunii. Astfel că, aproape fără a-şi da seama, substituind un ideal unei practici, Manet a descoperit direcţia propriei lui fantezii creatoare — şi nu numai pentru el singur; astfel, prin *Olympia*, Manet a oferit întregii arte moderne principiul autonomiei viziunii, principiu din care aceasta şi-a făcut un temei şi un stindard.

Originalitatea lui Manet constă tocmai în această direcţie dată modului său de a concepe şi de a executa o pictură, pentru că originea acestei direcţii poate fi găsită numai în el însuşi.

Maeştrii trecutului pe care-i studiase şi copiase, Velázquez şi Goya în special, erau veşnic prezenţi în mintea lui în clipa creaţiei, dar numai ca material interpretativ, nu ca modele de urmat. Se servea de ei pentru a se detaşa de ei, cu o atitudine de ironie transcendentă. Diferiţi critici, Francastel şi Waldemar George, de pildă, au subliniat acest raport cu trecutul pentru a susţine că Manet era mai curînd un mare executant decît un creator. Greşeala lor constă în aceea că nu au înţeles diferenţa care separă invenţia de creaţie.

Într-adevăr, Manet n-a inventat un mit în pictură, aşa cum făcuse Delacroix în tabloul intitulat *28 iulie 1830* sau Courbet în *Spărgătorii de piatră*. Dar a indicat unul în *Muzică la Tuileries* (fig. 4), care era mitul vieţii moderne, presimţit deja de Courbet, dar asupra căruia Manet n-a mai insistat. Cînd pictează *Execuţia lui Maximilian*, care era un eveniment contemporan, se inspiră din *Execuţiile din 3 Mai* de Goya.

Dacă Manet n-a inventat mituri, a *creat imagini*, pe care le admirăm pentru ele însele, pentru că ele există şi-şi impun prezenţa, pentru că au o viaţă artistică paralelă cu viaţa lucrurilor din natură, dar cu care nu pot fi confundate. Aceste imagini nu acţionează în nici un fel, nu comunică emoţii sau pasiuni specifice, ci dimpotrivă, aşa cum s-a mai observat, ochii acestor imagini nu au o funcţie expresivă: valoarea lor stă în însăşi existenţa lor, în viaţa lor estetică.

E adevărat că Manet nu avea imaginaţie inventivă. Absorbit în întregime de fantezia sa creatoare de imagini, nu mai avea ochi şi pentru altceva: nici pentru natură, nici pentru acţiune, nici pentru semnificaţiile morale, nici pentru frumuseţe, nici chiar pentru reprezentarea spaţiului. A tăiat toate punţile posibile între el şi ceea ce constituia bagajul normal al activităţii picturale şi al judecăţii critice.

Manet era un om de lume, un « bulevardier» parizian, și trăia în timpul celui de-al Doilea Imperiu, adică în plin optimism al « epocii progresului». Dacă i s-ar fi spus că faptul de a concentra pictura în imagine însemna readucerea artei moderne la evul mediu, s-ar fi simțit jignit. Totuși, arta evului mediu însemna tocmai aceasta: o *prezentare de imagini;* artă care apusese în clipa în care Renașterea și epoca modernă îi substituiseră *reprezentarea realității*. Și nu e decît o ironie a istoriei faptul că, în momentul cînd reprezentarea realității devenise obiectivă și, prin urmare, fotografică, mecanică, un strălucit parizian care vroia să facă realism a fost împins de geniul său excepțional să readucă arta la funcția ei de creatoare de imagini.

Iată lucrul la care nu se așteptau nici Academia, nici criticii, nici publicul dintre anii 1863—1865. Aceștia aveau nevoie, atunci ca și în zilele noastre, de un punct de sprijin, dacă nu pentru a mișca din loc globul terestru, cel puțin pentru a se putea apropia de opera de artă. Și ei au aflat aceste puncte de sprijin în unele idei străine de artă, chiar dacă ele aveau cîte ceva comun cu ea; de pildă, natura, subiectele istorice și poetice, frumusețea, iscusința de a crea iluzia.

Olympia nu era un colț de natură, nici un model de frumusețe, nici nu trezea vreun interes pentru subiect (chiar și titlul pe care i-l sugerase pictorului, la terminarea tabloului, un literat, îi intriga pe critici și le inspira neîncredere) și nici nu făcea paradă de virtuozitate. De fapt, nu se găsea absolut nimic în acest tablou, nici un « merit», cum se spunea pe atunci; și totuși, nimeni nu putea rămîne nepăsător în fața *Olympiei*; tinerii artiștii nu mai vorbeau de nimic altceva, publicul era fascinat. Era deci vorba, în *Olympia*, de un fel de vrajă de care trebuia să te scuturi; iar dacă nu voiai să fii victima unei adevărate escrocherii, trebuia să te scandalizezi și să insulți pe cel care atenta la liniștea publică.

La Paris, toată lumea îl cunoștea pe Manet, omul: un *dandy* amabil, seducător, elegant, zîmbitor (cu o umbră de ironie poate), un suflet invadat de soare, potrivit expresiei lui Renoir. Ce legătură putea să existe oare între acest *dandy* și pictorul acela care călca toate regulile bunei cuviințe? Era așadar un barbar și nu un om civilizat, un revoluționar violent, o pușlama dintr-acelea care se amuză spărgînd geamurile, un *Gavroche*.

Că publicul era dezorientat e ușor de înțeles; critica însă, care nu a putut să explice de unde pornea contradicția, nu poate beneficia de aceeași scuză. Baudelaire, prieten cu Manet, și care privea cu multă simpatie arta acestuia, îi încurajează « hispanismul», adică unul din elementele cele mai caduce ale artei lui Manet, și îl apără de acuzația ce i se adusese precum că ar face « pastișe»; dar cînd îi scrie,

în 1855, pentru a-l îmbărbăta în clipa în care furia detractorilor săi ajunge la paroxism, îi propune ca modele pe Chateaubriand și pe Wagner. « *Nu ești decît primul, îi spune Baudelaire, în decrepitudinea artei dumitale* ». Ceea ce vrea să spună că Chateaubriand și Wagner aparțin viitorului, în timp ce Manet aparține trecutului. Azi, cînd Manet este infinit mai actual decît ceilalți doi, faptul că geniul critic al lui Baudelaire a putut săvîrși o asemenea eroare ne umple de mîhnire. Iată cum îl caracterizează pe Manet, puțin după aceea, într-o scrisoare adresată doamnei Paul Meurice: « *Are niște calități atît de strălucite și atîta îndemînare, încît ar fi o adevărată nenorocire să se descurajeze. Nu va umple niciodată cu totul lacuna temperamentului său. Dar are un temperament!* » [1] Ce înțelegea Baudelaire prin lacună? Din păcate, nu ne-o spune. Baudelaire nu aprecia realismul și poate că deplîngea, la Manet, lipsa acelor calități literare pe care le găsea la Delacroix. Azi, acest defect înseamnă pentru noi o calitate de prim ordin.

Cu mult mai multă îndrăzneală și convingere, sprijinit și de prietenul său Cézanne, scria Zola despre Manet în 1866 și 1867. Este cunoscută profesiunea lui de credință: « *Cuvîntul realist nu înseamnă nimic pentru mine, și declar că eu subordonez realul temperamentului. Fiți adevărați și voi aplauda; dar, mai ales, creați ceva individual și viabil și voi aplauda și mai tare* » [2]. Zola punea astfel accentul pe subiectivitatea creației în momentul în care se trecea de la « realism » la « naturalism ». Dar era nevoie să se definească ce înseamnă viziunea individuală și transpunerea ei în pictură:

« *Prima impresie pe care ți-o face o pînză de Edouard Manet este puțin cam dură. Nu sîntem obișnuiți să vedem o transpunere atît de simplă și de sinceră a realității. Apoi, am mai spus-o, sînt unele rigidități elegante care surprind. Ochiul nu deosebește la început decît tente generos aplicate. Curînd însă obiectele încep să se contureze și-și precizează locul; după cîteva clipe, ansamblul apare viguros și simți un farmec nespus contemplînd această pictură luminoasă și gravă, care redă natura cu o blîndă brutalitate, dacă îmi este îngăduit să mă exprim astfel. Cînt te apropii de tablou, vezi că meșteșugul e mai curînd delicat decît brusc; artistul folosește numai pensula, și cu multă prudență. Nu există aglomerări de culoare, ci un strat uniform. Acest om îndrăzneț, de care și-au bătut joc atîția, apelează la procedee foarte cuminți, și dacă operele lui au un aspect deosebit, aceasta nu se datorește decît felului său cu totul personal de a vedea și de a reda obiectele.* » [3]

---

[1] Tabarant, *Manet*, p. 110.
[2] Zola, *Mes Haines* (Urile mele), 1902, p. 281.
[3] Zola, *Mes Haines*, p. 345.

Zola a observat şi a spus totul cu multă subtilitate. Dar nu era de ajuns, pentru că ideea de natură, care, pentru Zola, constituia elementul « fix» (pe cînd individualul era elementul variabil), îl împiedica să înţeleagă creaţia ideală a lui Manet, care făcea din opera sa ceva esenţial diferit de tot ceea ce se vede în natură; cum de altfel diferită e opera artiştilor din orice timp şi loc.

Am ajuns la un punct la care o comparaţie cu Gustave Courbet se impune. Courbet era un realist, în măsura în care, pictînd numai ceea ce vedea, refuza să reprezinte atît romanii din antichitate cît şi îngerii: realismul său era deci un realism care se reducea la subiect. Forma lui însă urma, deşi într-o manieră a lui personală, normele tradiţionale.

Manet procedează altfel. Revolta sa împotriva academismului era o revoltă *a formei*, nu a subiectului. El simţea nevoia să considere linia mai curînd ca o delimitare decît ca un contur, să reducă astfel clarobscurul la un minimum necesar, să neglijeze spaţiul tridimensional. În felul acesta obţinea o puternică preciziare a imaginii, un colorit preţios, chiar în negru, o irumpere (mai degrabă decît un relief) a imaginii, cu atît mai izbitoare cu cît era prezentată mai la suprafaţă, pe fondul unui spaţiu nearticulat şi, drept consecinţă, infinit. Forma plastică, redusă la un basorelief detaşat de atmosferă, coloritul rafinat şi intens, în măsura în care era armonizat în afara clarobscurului, compoziţia desfăşurată în suprafaţă, iată cele trei pivoturi în jurul cărora se va dezvolta stilul lui Manet.

Rezultatul, o imagine a cărei prezenţă, vie şi nemijlocită, este imediat percepută de privitor. Şi al cărei efect se află în strictă legătură cu modul de execuţie.

Iată ceea ce spune despre Manet prietenul său Antonin Proust: „*La Manet ochiul juca un rol atît de important, încît Parisul n-a cunoscut niciodată hoinar care să hoinărească mai cu folos pe străzile lui . . . Desena într-un carnet o nimica toată, un profil, o pălărie, într-un cuvînt, o impresie trecătoare, iar cînd a doua zi vreun prieten îi spunea, răsfoindu-i carnetul: « Ar trebui să termini asta», se strica de rîs. « Drept cine mă iei, spunea el, drept pictor de istorie ?» Pictor de istorie era, pe buzele lui, ocara cea mai cumplită ce se putea adresa unui artist. « Şi apoi, adăuga el, să reconstitui figuri istorice, ce glumă bună! Doar nu pictezi omul după permisul său de vînătoare; nu există decît un singur lucru adevărat. Să faci dintr-odată tot ceea ce vezi. Cînd ai izbutit, ai izbutit. Cînd nu, o iei de la început. Restul, nu-s decît prostii*“. [1]

---

[1] Antonin Proust, *Edouard Manet. Souvenirs*, Paris, 1913, pp. 29—30.

Zola a observat și a spus totul cu multă subtilitate. Dar nu era de ajuns, pentru că ideea de natură, care, pentru Zola, constituia elementul «fix» (pe cînd individualul era elementul variabil), îl împiedica să înțeleagă creația ideală a lui Manet, care făcea din opera sa ceva esențial diferit de tot ceea ce se vede în natură; cum de altfel diferită e opera artiștilor din orice timp și loc.

Am ajuns la un punct la care o comparație cu Gustave Courbet se impune. Courbet era un realist, în măsura în care, pictînd numai ceea ce vedea, refuza să reprezinte atît romanii din antichitate cît și îngerii: realismul său era deci un realism care se reducea la subiect. Forma lui însă urma, deși într-o manieră a lui personală, normele tradiționale.

Manet procedează altfel. Revolta sa împotriva academismului era o revoltă *a formei*, nu a subiectului. El simțea nevoia să considere linia mai curînd ca o delimitare decît ca un contur, să reducă astfel clarobscurul la un minimum necesar, să neglijeze spațiul tridimensional. În felul acesta obținea o puternică preciziare a imaginii, un colorit prețios, chiar în negru, o irumpere (mai degrabă decît un relief) a imaginii, cu atît mai izbitoare cu cît era prezentată mai la suprafață, pe fondul unui spațiu nearticulat și, drept consecință, infinit. Forma plastică, redusă la un basorelief detașat de atmosferă, coloritul rafinat și intens, în măsura în care era armonizat în afara clarobscurului, compoziția desfășurată în suprafață, iată cele trei pivoturi în jurul cărora se va dezvolta stilul lui Manet.

Rezultatul, o imagine a cărei prezență, vie și nemijlocită, este imediat percepută de privitor. Și al cărei efect se află în strictă legătură cu modul de execuție.

Iată ceea ce spune despre Manet prietenul său Antonin Proust: „*La Manet ochiul juca un rol atît de important, încît Parisul n-a cunoscut niciodată hoinar care să hoinărească mai cu folos pe străzile lui... Desena într-un carnet o nimica toată, un profil, o pălărie, într-un cuvînt, o impresie trecătoare, iar cînd a doua zi vreun prieten îi spunea, răsfoindu-i carnetul: «Ar trebui să termini asta», se strica de rîs. «Drept cine mă iei, spunea el, drept pictor de istorie?» Pictor de istorie era, pe buzele lui, ocara cea mai cumplită ce se putea adresa unui artist. «Și apoi, adăuga el, să reconstitui figuri istorice, ce glumă bună! Doar nu pictezi omul după permisul său de vînătoare; nu există decît un singur lucru adevărat. Să faci dintr-odată tot ceea ce vezi. Cînd ai izbutit, ai izbutit. Cînd nu, o iei de la început. Restul, nu-s decît prostii*“.[1]

---

[1] Antonin Proust, *Edouard Manet. Souvenirs*, Paris, 1913, pp. 29—30.

Dar aceasta nu însemna de loc că Manet lucra repede; dimpotrivă, e bine cunoscut faptul că modelele sale trebuiau să se supună unor numeroase ședințe de poză, și că el refăcea, ștergea și refăcea fără întrerupere. Dar tocmai asta era: ștergea, nu completa, nu finisa. Studia neîncetat pe pînză, pînă-n clipa în care îl satisfăcea brusca apariție a imaginii. Exact opusul unui improvizator; dar el voia să dea imaginii, și-i dădea într-adevăr, caracterul unui lucru improvizat. «Finitul» cerut de public și de Academie era, pentru el, o simplă minciună și e de ajuns să privești un nud de Courbet pentru a înțelege că acel caracter imediat și prezent al *Olympiei* provine tocmai din finitul non-finitului, propriu artei lui Manet.

Desigur, caracterul omului și chiar și situația sa socială explică de minune non-finitul său. Manet era un om impulsiv, sclipitor, care-și ascundea sub o spirituală superficialitate mondenă impulsiunile cele mai adînci ale vieții sale, curajul său de nezdruncinat; sufletul lui a fost numai soare, dar gura și-a avut cuta ei de ironie. Constable, Corot își puteau finisa peisajele, ca un omagiu adus opiniei Academiei în fața căreia se închinau, din modestie, deși simțeau că dreptatea e de partea lor. Manet nu se închina în fața nimănui. El nu *putea* să finiseze. Dacă s-ar fi închinat în fața opiniei curente, s-ar fi simțit ridicol.

Iată pentru ce se răzvrătea el atît împotriva tradiției cît și a naturii, folosindu-se și de una și de cealaltă pentru a face ceea ce voia, fără să-și dea seama însă de limitele și nici de motivele care-l determinau să procedeze în felul acesta — și făcea totul cu o dezinvoltură care părea nepăsare și care unea caracteristicile unui *dandy* cu cele ale lui *gavroche*.

Această paradoxală fuziune de elemente contrastante l-a făcut pe Manet să rupă toate punțile cu tradiția, în mod inconștient, și, tocmai de aceea, neintenționat. O dată punțile tăiate, Manet rămîne față-n față cu realitatea, de care se servește însă ca de un simplu pretext. Un pretext presupune o țintă. Manet nu avea nici una — în afară doar de aceea de a-și urma propria-i cale. Urmîndu-și însă propria-i cale creează o imagine capabilă să transceadă și să transfigureze realitatea tocmai pentru că aceasta e o imagine, o formă pură, care nu slujește la nimic, dar pe care o privim cu o uimire ce se continuă în timp, ce se prelungește la infinit.

Înainte și după *Olympia*, Manet s-a amuzat pictînd motive și costume spaniole. Spaniolismul, în acea vreme, era la modă la Paris, și Manet s-a supus acestei mode, fie pentru că era o modă, fie din simpatie pentru Velázquez și Goya, fie ca un pretext pentru a folosi culori strălucitoare. Cel mai faimos dintre tablourile sale «spaniole»

este *Lola de Valence*, datînd din 1862 (fig. 3), și care a sugerat un catren lui Baudelaire. Silueta e bine proporționată, capul energic și provocator, brațul poate prea frumos în sine pentru a avea stil și rochia prea pestriță pentru a se acorda cu restul. Tabloul e mai curînd un adevărat tur de forță decît o operă de artă desăvîrșită.

Muzica la Tuileries (fig. 4) care datează din 1860, vrea să fie un episod al vieții moderne, reprezentarea unei scene la modă, și e o încercare de a acorda peisajul cu portretele unor prieteni schițate în fugă și cu mulțimea înconjurătoare. Lucrarea este în același timp timidă și polemică; ea trădează dorința artistului de a picta imaginile în două dimensiuni, cu toate că grădina este redată cu o anumită profunzime, precum și aceea de a conferi compoziției un caracter întîmplător pentru a afirma realismul; în ciuda celor cîtorva părți reușite, ansamblul este confuz.

Familia Manet avea o proprietate la Gennevilliers, pe malul Senei. Într-o zi, pe cînd se afla acolo cu Antonin Proust, Edouard îi spuse prietenului său: « *Trebuie să fac un nud. Ei bine, am să le fac unul . . . în transparența atmosferei, cu persoane ca acelea pe care le vedem acolo. Au să tune și-au să fulgere împotriva mea. Spună tot ce or avea chef!* » [1]

Nu mult după aceea, Manet termină un mare tablou: *Dejunul pe iarbă* (fig. 1). Ideea de a înfățișa o femeie goală alături de cîțiva bărbați îmbrăcați venea de la *Concertul cîmpenesc* al lui Giorgione, iar compoziția celor trei figuri principale i-a fost sugerată lui Manet de o stampă de Marcantonio făcută după un desen de Rafael. Stampa avea un ritm linear care se desfășura în profunzime, ritm pe care Manet l-a suprimat din dorința de a evita efectul de ronde-bosse și de a detașa imaginile cu ajutorul zonelor plate de culoare. Și efectul cromatic este deosebit de reușit prin contrastul tonurilor de albastru pur cu tonurile de gri sau cele galbene umbrite. Peisajul este interesant datorită unei execuții rapide și sumare. Natura moartă are un colorit admirabil. Figurile sînt pline de vioiciune, capul omului din stînga este redat cu multă energie, nudul bine modelat, fără umbre, dar aceste figuri nu se acordă de loc cu peisajul, care nu e nici fond, nici mediu înconjurător. Există, deci, în această compoziție, cîteva fragmente de pictură de o mare valoare, dar nu un tablou. E ușor să explicăm acest defect după cele ce-am spus despre calitatea de « *imagine* » proprie artei lui Manet. *Dejunul pe iarbă* este un compromis între reprezentarea realității, în felul în care o concepuse Renașterea, și prezentarea

---

[1] Antonin Proust, *op. cit.*, p. 43.

medievală a imaginii, aşa cum o simţea Manet. Iar cele două viziuni se juxtapun, nu se contopesc, de unde dezechilibrul compoziţiei. *Dejunul pe iarbă* înseamnă criza; iar ieşirea din această criză este *Olympia*, pictată imediat după aceea, în acelaşi an 1863.

Sensul acestei ieşiri, a acestei eliberări, apare cît se poate de limpede în *Le Fifre. (Copilul de trupă cu piculina)*, din 1866 (fig. 5). Imaginea, de un albastru închis, se detaşează cu o mare energie de pe fondul gri deschis. Jamot a crezut că recunoaşte, în trăsăturile feţei micului muzicant, pe acelea ale Victorinei Meurend: o ipoteză în desăvîrşit acord cu stilul lui Manet. Ce importanţă poate avea acest nevinovat şiretlic ? Ceea ce are importanţă este valoarea imaginii, cu atît mai vioaie, şi producînd un efect cu atît mai direct, cu cît culorile se manifestă mai mult prin acordul dintre întunecat şi clarobscur. Să examinăm diferenţa dintre acest efect şi efectul de clarobscur din *Lola*. Şi felul în care cele cîteva tonuri sintetice se concentrează şi imprimă energie imaginii, în timp ce tonurile împestriţate divaghează. *Copilul de trupă* este, în întregime, creaţia pură a unui moment fericit, o imagine ce depăşeşte orice truc, dar şi orice realitate.

O dovadă a faptului că perfecţiunea lui Manet consta în imagine şi numai în magie, ne-o dă artistul însuşi. *Episod din luptele cu taurii*, expus la Salonul din 1864, fusese foarte criticat din pricina unei deformări de perspectivă, iar Manet încercase să-şi distrugă tabloul; o parte din acesta, *Toreadorul mort*, aflat în colecţia Widener din Filadelfia, este un minunat fragment de pictură. Altă dovadă: la 18 iunie 1867, împăratul Maximilian este împuşcat în Mexic; tema l-a sedus pe Manet, care a repetat-o de cinci ori: trei tablouri, o schiţă şi o litografie. Cu toate acestea, compoziţia nu i-a reuşit, nici chiar ultima, care poate fi văzută la Muzeul din Mannheim. Iar exemplarul care pare să fi fost cel mai elaborat dintre toate a fost distrus chiar de pictor. Fragmentul care se află astăzi la National Gallery din Londra, *Soldat cercetîndu-şi puşca* (fig. 7) e de o vitalitate, de o vigoare picturală şi de o forţă creatoare de-a dreptul prodigioasă.

Manet nu a simţit, în schimb, nevoia de a distruge *Dejunul la Atelier* (fig. 6), căci efectul realizat era unul dintre cele mai fericite. Nu avem de a face cu o acţiune ci cu o prezentare de imagini. Omul din dreapta, care fumează, şi armele vechi din stînga sînt simple diversiuni; atenţia ne este atrasă de tînărul din primul plan şi de femeia din fund. Poziţia şi proporţiile acestora ne indică faptul că se află pe două planuri diferite de spaţiu, două planuri în adîncime, bine precizate, evidente, şi cu toate acestea reprezentate într-o manieră care nu urmăreşte în nici

un fel crearea iluziei. Astfel, apariția celor două figuri capătă o încărcătură magică, de o irealitate evidentă totuși, poetică.

Culoarea subliniază această apariție: în primul plan negrul sacoului, mai în fund griul-mov al rochiei femeii, iar și mai în fund albul glastrei. Restul nu e decît un acompaniament în surdină. Există deci un raport de ton închis pe ton deschis, nu pentru a topi imaginile ci, dimpotrivă, pentru a le da relief, accentuîndu-le prezența și energia vitală.

Dintre portretele lucrate de Manet, cele mai bune sînt acelea în care obligația artistului de a fi obiectiv și de a finisa a fost minimă, și unde, dimpotrivă, s-a lăsat călăuzit de nevoia lui de stil. O comparație între *Portretul lui Zola* (fig. 9) și cel al *Berthei Morisot* (fig. 14) este instructivă. Toată vitalitatea, toată grația și vioiciunea Berthei Morisot, și care aparține acestei a doua naturi care este arta, se atenuează în figura lui Zola din pricina finisării mai îngrijite și a numeroaselor detalii.

Salonul, pregătirea tablourilor destinate Salonului, îndîrjirea cu care luptă pentru a cuceri victoria, descurajarea care pune stăpînire pe el după refuzul sau insuccesul avut la Salon — toate acestea au limitat libertatea creatoare a lui Manet. Și ca să se recreeze, Manet pictează flori și naturi moarte (foarte multe între 1864 și 1866). Acestea sînt, în general, adevărate capodopere.

Către 1870, interesul lui Manet pentru scenele în aer liber sporește. Scene pe plajă, efecte de lumină prilejuite de mulțimile din porturi, ba chiar coline și case. Războiul, obligîndu-l pe Manet să se refugieze în sudul Franței, după asediul Parisului, la a cărui apărare luase parte, favorizează pictura sa în aer liber.

Portul Bordeaux, care datează din 1871 (fig. 16), este o fuziune perfectă de efecte de suprafață și de profunzime, de imagine și de reprezentare. Tonurile întunecate sînt albastre, cele deschise albastru-deschis și alb; cîteva fîșii de verde, cîteva ușoare tușe de roșu. Puține culori, dar de un ton foarte aprins. În primul plan ca și în ultimul, forma se identifică cu efectul de lumină care transcede confuzia formelor.

Din 1866, Claude Monet începuse să picteze în aer liber, nu numai în sensul că-și prepara în aer liber o schiță pe care urma s-o termine în atelier, ci-și termină tabloul în aer liber, chiar dacă era vorba de un tablou de mari proporții, în scopul de a găsi unitatea de stil în figuri și în peisaj, acea unitate pe care Manet n-o obținuse în *Dejunul pe iarbă*. Claude Monet a pictat efectiv într-o grădină din Ville d'Avray tabloul intitulat *Femei în grădină* (fig. 49), și Courbet s-a dus să-l vadă în timpul lucrului. Edouard Manet nu s-a lăsat tulburat de faptul acesta,

singura lui preocupare fiind aceea de a varia și intensifica efectele sale de lumină, ceea ce a avut ca rezultat o limpezire treptată a formei plastice. Era firesc ca o marină sau un peisaj să-i servească mai bine la studierea luminii decît figura umană.

Începînd din 1864, Manet pictează tabloul *Curse la Longchamp* (fig. 11) unde alternarea zonelor luminoase cu cele întunecate nu numai că-i permite un perfect acord între suprafață și adîncime, dar imprimă în același timp imaginii o mișcare ce sugerează vibrația luminii.

Să facem totuși o comparație între acest efect de lumină cu cel din *Partida de crochet la Paris*, din 1873 (fig. 13). În ultimul tablou reflexele luminii învăluie frunzișul arborilor, terenul și, aproape în întregime, figurile, în așa fel încît viziunea devine unitară. Nu mai există zone de clar și de obscur; petele de lumină și umbrele se întrepătrund, devenind astfel protagonistele tabloului. De asemenea, în tabloul *Pe plajă*, 1873 (fig. 8), transparențele din silueta femeii și reflexele de pe suprafața mării dau o vibrație de viață întregului tablou.

Fără îndoială că efectul de lumină, atunci cînd predomină într-o pictură, nu se acordă ușor cu idealul imaginii, și oricine poate observa schimbarea radicală de stil a tablourilor *Partida de crochet la Paris* sau *Pe plajă* față de *Olympia*, schimbare care nu s-ar putea explica fără *impresionism*. Dintre toți impresioniștii, Monet și Renoir îl interesau în mod deosebit pe Manet, care vedea în efectele lor de lumină, în culorile lor divizate și în tonurile lor deschise și prețioase o calitate seducătoare. Ei întemeiaseră impresionismul pe studiul luminii în aer liber.

Ce a urmat se știe: în 1874, pentru că nu le era îngăduit să expună la Salon, Monet, Renoir, Pissarro, Sisley, Berthe Morisot, Cézanne, Degas organizează o expoziție particulară, care a stîrnit o mare vîlvă și le-a adus numele de impresioniști.

Edouard Manet n-a vrut să se integreze grupului lor și a continuat lupta la Salon. În 1873, expunea tabloul *Le Bon Bock* (Halba de bere) (fig. 17) care a fost primul său mare succes public. Dacă adăugăm la aceasta faptul că Durand-Ruel îi cumpărase cu un an în urmă douăzeci și trei de tablouri deodată, aproape tot ce avea în atelier, vom înțelege starea de euforie a lui Manet. Avea succes, și un succes mare. În afară de Salon, era apreciat și de societatea mondenă, iar Manet nici nu dorea mai mult.

Era natural ca artistul să atribuie stilului său un succes care se datora de fapt virtuozității sale; și plin de bună credință, voi să-și consolideze succesul prin mijlocirea unor însușiri impresioniste, care i se păreau deschizătoare de noi orizonturi. Succesul nu dăinui multă vreme; în schimb, căpătase o mare predilecție pentru

tușele prețioase, luminile gradate și difuze, culorile luminoase, și, mai cu seamă, și mai mare înțelegere față de natură.

Era bineînțeles necesar un acord între suveranitatea luminii și nevoia lui de a crea imagini. Manet era prea sigur de el pentru a nu realiza acest acord cu ușurință și dezinvoltură în compozițiile cu figuri omenești.

Între timp, pictează cîteva peisaje. În *Canal Grande din Veneția*, 1875 (fig. 18) și în *Pavatorii, strada Mosnier*, 1878 (fig. 15), apar cele mai strălucite efecte impresioniste ale lui Manet. În amîndouă tablourile Manet se lasă în voia vibrației luminii, ia parte la exuberanța întregii naturi, dă reflexelor apei un stil pe care-l extinde apoi asupra copacilor, figurilor, caselor, astfel încît izbutește să obțină un efect prețios datorită, pe de o parte, diviziunii culorilor și, pe de alta, sintezei lor optice. De aci înainte, Manet e perfect stăpîn pe tehnica impresionistă. Nu renunță însă la preferințele sale personale pe care le percepem în anume contraste, în anume tonuri întunecate care se desprind din fuziunea generală: negrul gondolei din *Canal Grande din Veneția*, tonul întunecat al trăsurilor din *Pavatorii, strada Mosnier*, care sînt o rămășiță a preferinței lui Manet din perioada precedentă pentru contrastele de tonuri luminoase și tonuri întunecate. Dar ele își au funcția lor chiar și în noul stil al lui Manet. Accentuează, prin contrast, gingășia tranzițiilor de lumină, acordurile plăpînde ale culorilor prețioase. Și-ți dai seama că, sub vibrația aceasta cosmică a luminii, există linii frînte, spirituale, trădînd gustul lui Manet pentru ceea ce s-ar putea defini o polemică naivă și gratuită.

Stilul impresionist l-a favorizat foarte mult pe Manet atunci cînd a pictat flori și aceasta s-a întîmplat adesea în ultimii săi ani de viață: 1882—1883. *Vasul cu bujori*, 1883 (Colecția K. Riezler, New York), cu roșurile și rozurile sale care se desprind de pe fondul întunecat, și cu reflexele sale în transparența vasului de sticlă ține de magie.

Peisajele, florile, naturile moarte, portretele nu-i puteau fi de ajuns lui Manet. Nu și-a dat niciodată seama că forța sa de creație se concentra în imagine. Ideea compoziției, care-l obsedase în 1863, cînd pictase *Dejunul pe iarbă*, continua să-l seducă. Iar asimilarea stilului impresionist n-a fost un obstacol pentru Manet. Cu toate acestea o schiță era mult mai favorabilă fuziunii figurilor și a peisajului decît o imagine umană înscrisă în mărime naturală într-un prim plan.

Calea ferată, 1879 (Colecția Havemeyer, New York), *Argenteuil*, 1874, *Domnul și doamna Jules Guillemet în seră*, 1879 (Galeria Națională, Berlin), prezintă tocmai figuri

admirabil pictate în prim plan, cu un peisaj mai mult sau mai puțin dezvoltat în fund. Dar unitatea dintre figură și peisaj lipsește, ca și, de altfel, orice magie în apariția imaginilor. Poate că sînt prea reale, poate că acordul dintre lumini și liniile accentuate în scopul de a determina imaginile nu atinge desăvîrșirea. Aceste tablouri sînt opere capitale în evoluția gustului lui Manet, dar nu în aceea a artei sale.

În pînza *La moș Lathuile*, 1879 (fig. 10), eroarea lui Manet e și mai gravă. Este o scenă de gen, ilustrarea unei povestiri de tip Maupassant, cu un accent de vulgaritate de nebănuit la Manet, accent care rezultă, poate, din atitudinea tînărului, care te face să te gîndești la un instantaneu, din raportul de acțiune dintre cele două imagini și din narațiunea expresă a unui raport psihologic — tot ce poate fi mai străin de fantezia lui Manet.

Din fericire, instinctul său l-a îndrumat spre alte soluții privind raportul dintre imagini și mediu. Iar soluțiile acestea au fost capodopere.

În barcă, 1874, *La serveuse de bocks* (Chelnerița), 1878 (fig. 21), *Un bar la Folies-Bergère*, 1881 (fig. 22), sînt incontestabilele capodopere ale ultimilor zece ani ai activității lui Manet.

În barcă e un tablou trunchiat în cel mai fericit chip. Tăierea bărcii la marginea tabloului, atitudinea personajelor și raportul dintre ele care sugerează spațiul, deși sînt menținute în prim plan, dau impresia trecerii fugitive a unei viziuni. Mai mult, brunul întunecat al bărcii, carnația bronzată a personajelor, albastrul femeii, și pînă și albul — foarte umbrit de albastru — al bărbatului, au o tonalitate care tranșează pe apa de un verde-bleu pal, ceea ce dă unitate viziunii întunecate pe fond deschis. Grupul constituie astfel o imagine unitară, care ni se înfățișează într-o clipă și rezumă magia aparițiiei figurilor într-un fel deosebit, cu toate acestea, de cel din operele anterioare anului 1870.

Oricine privește *În barcă* și *Argenteuil* (fig. 19) vede imediat deosebirea. În *Argenteuil* priveliștea Senei este minunată, iar figurile sînt tratate în maniera impresionistă cu o măiestrie desăvîrșită. Dar grupul rămîne static, fără nici un fel de legătură cu fondul; de aceea lipsește unitatea viziunii și rapiditatea efectului. În locul unei viziuni sintetice, ochiul e nevoit să se concentreze asupra fiecăreia din părțile tabloului, deoarece pictorul a acordat o mult prea mare atenție acestei execuții savante.

Chelnerița este o compoziție reușită deoarece diferitele figuri din primul plan formează un grup compact, extrem de variat, cu lumini, cu umbre, cu contraste, organizat ca o unică imagine de lumină și de umbră transcendînd fiecare figură în parte. Tonurile de negru sînt numeroase, dobîndind valoarea unei culori, în

contrast cu transparențele care plutesc, ușoare, în jurul acelei solidități negre. Iar fondul îndepărtat e în tonuri deschise, astfel încît unitatea viziunii sumbre pe fond clar este perfect realizată.

Un bar la Folies-Bergère este, fără îndoială, opera cea mai fantasmagorică pe care a pictat-o vreodată Manet. El profită de măiestria cu care știe să mînuiască jocurile de lumină pentru a crea o ambianță ireală în jurul vînzătoarei. Aceasta stă în picioare, văzută din față, neavînd totuși nimic static în ea. Ornamentele, sticlele, florile din pahar sînt de ajuns pentru a-i da aspectul unei fantome lipsită de pondere materială. Iar efectul acesta e multiplicat la infinit de oglinda din spatele ei, în care o vezi vorbind cu un client și unde vezi, de asemenea, mulțimea din bar stînd la mese: totul abia indicat, ca într-un vis cu ochii deschiși. Nici înaintea lui Manet, nici după el, nimeni niciodată n-a știut să transpună realitatea într-o asemenea fantasmagorie de lumini. Magia pe care o degajă imaginea vînzătoarei constă tocmai în faptul că aceasta e o fantomă printre fantome, de o grație extrem de seducătoare.

În timpul ultimilor ani din viață, Manet n-a mai încercat dorința de a lupta, deși adversarii săi îl combăteau fără încetare, iar parte din cei mai buni prieteni ai săi se îndepărtaseră de el din cauza prejudecăților, acceptate de toți, privind lipsa de finisaj a tablourilor sale; printre aceștia, din păcate, însuși Zola. Dar Manet simțea în jurul său stima și admirația unui număr destul de mare de oameni pentru a-i putea neglija pe ceilalți. Pe de altă parte, boala care avea, foarte curînd, să-i aducă sfîrșitul, trezea într-însul, ca un fel de reacție, o afectuoasă nevoie de-a contempla florile și femeile. Tehnica pastelului îl obosea mai puțin decît cea a uleiului, așa că a desenat în pastel, în acești ultimi ani ai săi de viață, numeroase figuri de femei, de-o grație nemărginită, fără a sublinia ceea ce fusese stilul său, fără a insista asupra efectelor impresioniste de lumină, ci lăsîndu-se cu totul în voia bucuriei contemplației. Astfel *Modelul barului de la Folies-Bergère*, 1881 (fig. 20), ne apare, în pastel, mult mai puțin fantasmă decît în marele tablou în ulei, dar mai firesc femeie, de o grație plină de rafinament, evocînd tinerețea unei flori delicate, de o eleganță care este rezultatul unei mari civilizații.

Edouard Manet moare la 30 aprilie 1883. La înmormîntarea sa, o mare mulțime de oameni. Degas declară: « *Era mai mare decît credeam noi* ». În ianuarie 1884, o mare expoziție a operelor sale se deschide în chiar sălile Academiei de bele-arte. În 1890, din inițiativa lui Claude Monet, o subscripție publică permite achiziționarea *Olympiei* pentru a fi oferită statului. Iar în 1907, Clemenceau dă ordin să fie expusă la Luvru. Consacrare tardivă, pentru că de multă vreme Manet aparținea vieții eterne a artei.

CAPITOLUL II

EDGAR DEGAS

Susținut de o certitudine interioară, de un spontan și nepăsător sentiment de fericire, Manet a fost nevoit să lupte împotriva artiștilor, a criticilor și a publicului. Degas s-a izolat pentru a nu trebui să combată părerea celorlalți, pe care-i privea, de altfel, de la înălțimea unui orgoliu conștient, dar a fost nevoit să se lupte cu el însuși, cu educația și cu prejudecățile sale, stimulat de o îndoială continuă și de voința eroică a cercetătorului.

Familia sa făcea parte din burghezia bancară cu tendințe reacționare pe care pericolul prin care trecuse, în timpul Teroarei, bunicul pictorului, nevoit să se refugieze la Neapole unde pusese bazele unei bănci înfloritoare și-și întemeiase o familie înrudită cu nobilimea italiană, le accentuase.

Născut în 1834, Edgar Degas a crescut într-un mediu care se interesa în mod deosebit de artă, vădind o admirație deosebită pentru Ingres. Așa că, după terminarea liceului, se înscrise la Școala de bele-arte și intră în atelierul lui Louis Lamothe (1822—1869), unul dintre elevii preferați ai lui Ingres. Edgar îi fu chiar prezentat lui Ingres, « zeul său », care-i dădu binecunoscutul sfat: « Pictează portrete, tinere, multe portrete, din memorie sau după natură, și astfel vei deveni un artist mare și nobil ». Ingres făcea tot timpul apel la autoritatea Renașterii italiene, tatăl lui Degas găsea desenul lui Lamothe lipsit oarecum de energie, parte din rudele tînărului, bunicul, mătușile, verișorii trăiau la Neapole și la Florența; era deci firesc ca pictorul să plece adesea în Italia. Acolo petrece el cea mai mare parte a anilor 1857 și 1858, copiază numeroase tablouri și desene din secolele XV și XVI și se întoarce stăpîn pe un desen sigur, plin de vigoare și de delicatețe, de cel mai bun gust al școlii lui Ingres. Era desenul clasic, aproape același desen

pe care îl învăţase Manet în atelierul lui Couture şi pe care, la vremea aceea, îl învăţau, în ateliere, aproape toţi pictorii tineri. Manet, Renoir, Cézanne se ridicară curînd împotriva lui. Nu se întîmplă însă acelaşi lucru şi cu Degas; nici mediul din care ieşea, nici calitatea excepţională a modelelor sale nu sînt suficiente pentru a explica entuziasmul său pentru desenul « clasic ». Avea, bineînţeles, o adevărată aplicaţie pentru desen, îi plăcea conturul fin, continuu, pur, vedea în el un motiv de noblețe și unicul mijloc de a obține acea frumusețe pe care o adora: linia deveni pentru el o pasiune, și reuși s-o stăpînească atît de bine, încît niciunul dintre discipolii direcți sau indirecți ai lui Ingres n-a atins, în desen, perfecțiunea la care ajunsese Degas. Era ușor de prevăzut că, perseverînd pe calea pe care pornise, avea să devină un pictor academic, cu siguranță cel mai mare dintre pictorii academici de după Ingres.

Dar viguroasa inteligență a lui Degas l-a făcut să-și dea seama că în jurul lui se producea o anumită mișcare, nu întru totul de acord cu Ingres, și care era numită « realism ». Arta lui Courbet trebuie să i se fi părut, mai mult chiar decît lui Manet, prea « vulgară » și, pe cît se pare, a fost atras mai curînd de teoria realismului, așa cum o difuza Louis-Emile Duranty (1833—1880) începînd încă din 1856 în ziarul său *Réalisme*, teorie care preconiza părăsirea formulelor și a antichității pentru a reproduce, cu simplitate și sinceritate, ceea ce avea artistul în fața ochilor. Singurele mijloace artistice de care dispunea Degas erau linia extrem de pură a desenului său și practica clarobscurului, dobîndită mai tîrziu, adică două abstracții care-l îndepărtau de realitate pentru a-l apropia de frumusețea ideală. Pentru a reda realitatea era necesar să-și constrîngă aceste mijloace la a individualiza imagini, la a face portrete, înnobilate desigur, dar nu într-atît încît acestea să-și piardă caracterul individual. Și tînărul Degas începu să se picteze pe el însuși și toate persoanele din familie. În afară de copiile executate după tablouri vechi și de « academii », tablourile pe care le-a lucrat între 1853 și 1859 sînt aproape toate portrete.

Degas era sensibil la culoare, așa cum mărturisesc nu numai tentele armonioase și delicate din primele sale tablouri, dar şi notaţiile din timpul primei sale călătorii în Italia. Numai că, același motiv care-l îndemna să-şi însuşească savantul desen al lui Ingres, îl făcea să se inspire din culoarea pictorilor vechi. « Să cauţi spiritul şi dragostea lui Mantegna împreună cu verva şi coloritul lui Veronese »[1]. De altfel, pînă în ultimii ani ai vieţii, a căutat să pătrundă « secre-

[1] Lemoisne, *Degas*, p. 13.

tele» culorii veneţiene, fără a le găsi, bineînţeles, deoarece nu era vorba de «secrete» ci numai de un anumit fel de a vedea, care nu putea fi reînviat în secolul al XIX-lea.

Iată deci cei trei termeni de neîmpăcat de care s-a lovit voinţa de fier a lui Degas: un scop realist, un desen idealizat şi un colorit savant.

Anumite tendinţe ale spiritului său au agravat apoi contrastele. Vasari ar fi spus că Degas era un mare prieten al «obstacolelor» din domeniul artei, şi, am adăuga noi, al obstacolelor din cel al vieţii de asemenea. Respingea orice soluţie uşoară şi prefera să caute mai departe şi să lucreze în profunzime. Din care pricină spontaneitatea sa suferea, iar lui îi plăcea, chiar prea mult, s-o renege în chip de sfidare: «Nici o artă nu e atît de puţin spontană ca a mea. Ceea ce fac este rezultatul gîndirii şi studiul marilor maeştri; despre inspiraţie, spontaneitate, temperament, nu ştiu nimic»[1]. Dacă ne amintim că în timpul celei de a doua jumătăţi a secolului al XIX-lea, şi mai ales în cercurile realiste, se atribuia artei o valoare socială şi umanitară, şi că arta era folosită pentru a se face multă retorică asupra «temperamentului», un nou *deus ex machina*, vom înţelege sensul polemic al atitudinii adoptate de Degas. Pasiunea sa pentru artă, căreia nu numai că i-a dedicat, dar i-a şi sacrificat viaţa, era cu atît mai mare cu cît o ascundea mai mult, mergînd pînă acolo încît, în anumite momente, dădea impresia că e duşmanul artei. «*Arta e pur şi simplu un viciu. Nu te însori cu ea în mod legal, o violezi. Cine spune artă, spune artificiu. Arta este necinstită şi crudă.*» Se înţelege că, în cele mai bune picturi ale sale, spiritul creator al lui Degas depăşeşte starea aceasta sufletească care nu se manifestă decît în polemică, cu toate că un anumit substrat polemic există în fiecare din operele sale, ceea ce le conferă, tuturora, un accent deosebit. Pasiunea sa pentru artă este, fără îndoială, un soi de febră, dar o «febră rece».

Sinceritatea atitudinii sale faţă de artă o demonstrează coerenţa cu atitudinea sa faţă de viaţă. Încă din tinereţe, Degas se complace în izolare. La vîrsta de 24 de ani, la Assisi, se simte atras de religie, care i-ar fi permis o viaţă retrasă; dar nu e decît o clipă trecătoare, deoarece preferă un cinism plin de orgoliu.

Pe de altă parte, orgoliul este rezultatul spiritului său, mai elevat decît cel al oamenilor cu care vine în contact, şi, mai cu seamă, mult mai serios şi mai riguros. Umilinţa pe care a resimţit-o după înfrîngerea din 1870—1871 l-a dus

---

[1] Lemoisne, *Degas*, I, p. 117.

la subestimarea contemporanilor săi şi, deoarece nu avea nici interese politice şi nici sociale, se închide într-un orgolios egoism care avea să devină tragic spre sfîrşitul vieţii. Izolarea şi spiritul său caustic i-au adus faima unui « om rău », pe care Ernest Rouart şi alţii au dezminţit-o. Nu există însă nici o îndoială că grija cu care ascundea Degas tot ceea ce putea fi afectuos şi binevoitor în firea lui explică naşterea acestei legende.

Portretele pe care le-a pictat în tinereţe sînt oglindirea exactă a încrederii sale în desen, a îndemînării sale nemaipomenite, a rafinamentului şi a severităţii principiilor sale morale.

Familia Bellelli (fig. 23) care reprezintă o mătuşă, un unchi şi două verişoare de ale pictorului a fost executată la Paris prin 1860—1862 după numeroase studii făcute la Neapole şi la Florenţa între 1856 şi 1860. Mărimea pînzei (lată de 2,50 m) şi complexitatea temei (un grup de figuri în mediul lor specific) ne lasă să bănuim cîtă muncă a depus Degas pentru realizarea acestui tablou. Este vorba de o scenă realistă, dar din care reprezentarea spaţiului lipseşte şi unde desenul, extrem de fin, nu reuşeşte să sugere impresia de volum, iar culoarea, armonioasă şi delicată (albastru deschis, alb şi negru) nu realizează un efect de ton: atenţia pictorului se concentrează asupra personajelor. Aceste personaje nu pozează în vederea unui anumit scop expresiv, nu sînt surprinse nici măcar într-o anume clipă din viaţa lor: ni se arată pentru a releva « distincţia », proprie clasei lor aristocratice, dorinţa lor de ordine, care aparţine în aceeaşi măsură şi pictorului, natura lor de fiinţe voluntare şi severe care le apără de orice familiaritate. În chipul mătuşii sale, Degas a concentrat toată fineţea care, în ceea ce-l priveşte, ţinea loc de frumuseţe, fără a ajunge însă la o vitalitate deosebită. Personajele, aşa cum le vedea Degas, inspirau mai cu seamă respect. Ca şi tabloul, de altfel, datorită desenului său desăvîrşit: dar acest respect e prea accentuat pentru a trezi vreo emoţie artistică.

Cu vreo şapte ani mai tîrziu, în 1867, Degas pictează *Portretul soţilor Morbilli*, sora şi cumnatul său (fig. 24). Desenul rămîne « ingrist », dar dobîndeşte o energie cu totul nouă, datorită căreia imaginile, deşi lipsite de volum şi de spaţiu, sînt puternic reliefate. Culorile, mai ales, au o intensitate care lipseşte cu desăvîrşire în *Familia Bellelli*: negrul şi griul hainei lui Morbilli contrastează cu galbenul peretelui, iar acest contrast de galben şi negru se continuă în covorul ce acoperă masa, în timp ce figura femeii se acordă cu griul albăstrui al perdelei din fund. Nu e vorba de un efect de ton, ci de un acord de calităţi cromatice bazat pe

contraste puternice perfect realizat. S-ar putea spune că Degas a obținut în acest portret fuziunea desenului «ingrist» cu intenția realistă, deși simțim încă, în exasperarea imaginilor, lipsa vieții adevărate.

Pentru a găsi capodopera pură, fără reziduri de stilism intelectual, trebuie căutat la Muzeul impresionismului un mic *Portret de tînără femeie*, 1867 (fig. 29). Părul castaniu-deschis și rochia de un brun bătînd în negru se armonizează perfect pe fondul gri. Culorile nu au intensitate, și totuși chipul femeii e mîngîiat de lumină, ceea ce vădește frămîntarea de care e cuprins pictorul atunci cînd e pe cale să ia naștere o valoare formală, unde savantul desen al școlii lui Ingres e doar subînțeles. Tot ce știe pictorul, tot ceea ce vrea, se află în afara sensibilității sale care freamătă în lumina aceea dezmierdătoare și deschide calea creației unei arte absolute. Sublimă clipă de răgaz pe lunga cale a unei căutări exasperate.

Tradiția lui Ingres favoriza tabloul istoric și Degas și-a încercat uneori și el puterile în această direcție, înainte de-a înțelege că, în ceea ce îl privește, era o cale fără ieșire. Ultima dintre încercările sale a fost *Scenă de război din evul mediu* sau *Nenorocirile orașului Orléans* (fig. 25). Compoziția este paralelă cu planul din fund, figurile nu sînt văzute în spațiu și nu iau parte la nici un fel de acțiune, culoarea e moartă, cu excepția galbenului de pe haina arcașului care sloboade săgeata, contrastul dramatic dintre tonurile clare și cele întunecate din peisaj e complet neizbutit. Cîteva desene, reprezentînd victimele goale, sînt extrem de frumoase, transpuse însă în tablou, devin academism pur.

După această încercare neizbutită, Degas și-a concentrat eforturile în altă direcție; știa că portretele executate de el erau destul de reușite și se hotărî, după formula realistă, să reprezinte istoria timpului său. Izbucnește apoi războiul, în decursul căruia Degas luptă ca simplu soldat de artilerie. Pentru a se sustrage depresiunii morale pricinuită de înfrîngere, Degas pleacă către sfîrșitul anului 1872 la New Orléans, unde avea un unchi și doi frați care făceau negoț cu bumbac. Găsește acolo afecțiunea familială de care avea atîta nevoie, se simte totuși stingher și, cîteva luni mai tîrziu, se întoarce la Paris. O scrisoare din New Orléans adresată prietenului său Henri Rouart, cu data de 5 decembrie 1872, ne lămurește pe deplin asupra aspirațiilor sale pariziene.

«Vreau să mă întorc acasă și să duc o viață regulată, ca nimeni altul, cu excepția lui Bouguereau, a cărui energie și factură nu cred să le pot atinge vreodată. Mi-e sete de ordine... Visez la ceva bine întocmit, bine organizat (în stilul lui Poussin și al

bătrîneței lui Corot).»[1] Chiar dacă aluzia la Bouguereau e o sfidare paradoxală, nu e mai puțin adevărat că în mintea lui Degas ordine și academie erau două noțiuni sinonime chiar și în 1872.

Cel mai important rezultat pictural al călătoriei sale la New Orléans a fost *Biroul bumbacului*, 1873 (fig. 26). Pînza vrea să înfățișeze una din acele scene din viața contemporană, pusă în circulație de Manet și de alți prieteni de-ai săi realiști și viitori impresioniști, și este un ansamblu de portrete familiale în care spațiul, cît și obiectele caracteristice ambianței respective, cunosc o dezvoltare total ignorată în arta sa anterioară. Într-o scenă de acest fel funcția culorii devine importantă, lucru ce pare a-l supăra pe Degas; adevărul e că această culoare devine banală, ca de pildă roșul portretului. Pe de altă parte, dacă forma e precisă, adecvată portretului, poziția personajelor e mult prea întîmplătoare ca să dea impresia unei adevărate compoziții. Degas vrea să facă realism fără a crede însă în el, și exagerează banalitatea efectului.

Insistă totuși în această direcție, tratînd chiar un subiect naturalist à la Zola. *Violul*, 1874, este cea mai mare dintre erorile de gust săvîrșite de Degas, iar obiectivitatea și îndemînarea execuției fac ca repulsia pictorului față de propria-i lucrare să capete proporții gigantice.

Biroul Bumbacului și *Violul* încheie o perioadă din stilul lui Degas, perioada pe care am putea-o numi academico-realistă, epocă în care era « prizonier al formei ». De mai mulți ani însă, Degas începuse a schița motive și peisaje capabile să-l elibereze și care vor căpăta amploare în perioada imediat următoare.

Înainte de a vorbi despre împrejurările exterioare — Manet, impresioniștii, japonezii — care au favorizat noul stil al lui Degas după 1873, motivele acestei schimbări trebuie căutate în însăși logica intimă a artistului. Acea sensibilitate, grație căreia depășise stilul academic în prima sa perioadă și întrecuse orice pictor academic al epocii, a luat-o, în jurul anului 1873, înaintea a tot ceea ce învățase Degas pînă atunci. Pasiunea sa nedezmințită pentru linia precisă și incisivă a trebuit să se plece înaintea noilor imperative ale mișcării și ale efectelor de lumină și umbră. Lupta dintre linie, pe de o parte, și mișcare-lumină-umbră, pe de alta, a fost dură, căci Degas nu înțelegea să renunțe la mîndria sa de desenator încercat și învățat. Dar după 1873 lupta nu se mai sfîrșește prin victoria absolută a liniei. Uneori, pare, dimpotrivă, că victoria e de partea luminii și a

---

[1] *Lettres de Degas*, pag. 2.

umbrei, dar nu e decît o iluzie. Efectul de lumină și umbră n-a fost, pentru Degas, decît o expansiune a liniei, așa că n-a decurs niciodată în chip firesc din culoare ca la Tițian, Tintoretto, Rembrandt, Manet sau Cézanne; Degas a fost mai intelectual, mai chinuit și mai limitat. Dar tocmai de aceea a dobîndit o valoare mai rară, mai riguroasă, de o energie și finețe incomparabile. Lupta lui Degas pentru a menține simultan în viață două principii contradictorii și a le domina este cauza multora din eșecurile sale, dar și a cîtorva capodopere.

Cu mai mulți ani înainte de războiul din 1870, Degas se împrietenise cu Manet și devenise un client obișnuit al cafenelei Guerbois, unde se întîlneau viitorii impresioniști și scriitorii naturaliști, iar după 1870 continuă să frecventeze același grup, dar de astădată la cafeneaua Nouvelle Athènes. Degas se simțea încă un izolat în tovărășia celor care aveau să revoluționeze pictura (și nu numai pictura). Cîteva cuvinte adresate de el pictorului Sickert ne fac să înțelegem și de ce: «*Am încercat întotdeauna să-mi conving colegii să caute efecte noi potrivit principiilor desenului, pe care eu îl consider mai fecund decît culoarea. Dar nici n-au vrut să audă de asta și au pornit pe celălalt drum*».

Pe lîngă aceasta, Degas este indiferent față de natura de la țară care-i desfăta pe impresioniști și constituia sprijinul lor moral. În 1873 Degas îi scria lui Henri Rouart: «*Iată-mă deci cu bastonul în mînă, dar fără umbrelă de soare, studiind valorile, curba drumurilor de-a lungul micilor dealuri... Aceasta-i natura, și aștept de la ea mai puțină fericire sălbatică ca dumneata, ci doar puțină desfătare pentru ochi și un pic de destindere în ceea ce privește restul*»[1]. Ceea ce înseamnă că în 1873 Degas se străduia să se integreze impresioniștilor, să se intereseze de «drumurile în curbă» ale lui Cézanne, dar inhibiția-i sceptică era mai puternică decît el. În 1887 îi mărturisea lui Henry Lerolle: «*Cînd iubim natura nu putem niciodată ști dacă această dragoste este reciprocă*». Și aici gîndul nostru zboară spre Ruskin, care știa foarte bine că natura primește cu indiferență dragostea omului, și cu toate acestea o iubea cu pasiune.

În 1907, în cursul unei discuții cu Moreau-Nélaton, Degas se înfurie pe peisagiștii care pictează «*după natură, ca și cum arta n-ar trăi din convenții. Să nu-mi vorbiți mie de indivizii ăștia care umplu cîmpiile cu șevaletele lor!*[2]» Ar fi vrut să aibă puterea unui tiran ca să-i împuște pe toți.

---

[1] *Lettres de Degas*, pp. 14 și 15.
[2] *L'Amour de l'Art*, iulie 1931.

Cu asemenea idei, o comunitate de lucru cu impresioniștii era cu neputință. Îi frecventează și uneori îi admiră, dar se simte adversarul lor și vrea să picteze aceleași motive ca și ei, urmînd însă calea desenului.

Iată ce-i scrie în 1882 lui Henri Rouart în legătură cu Salonul: « *Manet, prost și dibaci, carte de joc, fără impresie, trompe l'œil spaniol, pictor . . . în sfîrșit, veți vedea* »[1]. Dar un an mai tîrziu, după moartea lui Manet, Degas mărturisește: « *Era mai mare decît ne închipuiam* ». Lui Renoir, Degas îi reproșa că înfrumusețează chipurile femeilor pe care le picta; nici pe Monet nu-l cruța de unele săgeți ironice, ca de pildă: « *Timpul e frumos, dar e mai Monet decît pot suporta bieții mei ochi* »[2], chiar dacă, mai tîrziu, îi declara lui Sickert: « Tot ceea ce face afurisitul ăsta de Monet capătă întotdeauna și numaidecît echilibrul de care are nevoie, în timp ce eu îmi bat capul atîta, și nu ajung la nici un rezultat »[3]. Pe de altă parte, Degas avea o deosebită simpatie pentru Pissarro despre care scria, în legătură cu o expoziție a cărei dată nu poate fi precizată: « *Are o înflăcărare și o credință care te încîntă* ».

Cînd s-a înființat în 1874, pentru a expune în afara Salonului, societatea pictorilor care s-au numit mai tîrziu impresioniști, Degas, care nu fusese refuzat la Salon ca ceilalți, ba chiar primise oarecum făgăduiala unei distincții, s-a alăturat rebelilor, fiind unul dintre organizatorii cei mai activi ai expoziției, în favoarea căreia a cîștigat diferiți adepți.

Manet, dimpotrivă, deși era mult mai apropiat de grupul impresioniștilor, a rămas credincios Salonului.

Degas a rămas fidel și expozițiilor următoare, care au luat sfîrșit, după cum se știe, în 1886, cu excepția celei din 1882 cînd și-a condiționat participarea cu excluderea lui Monet, Renoir și Sisley, învinuiți de a fi expus la Salon.

Luînd parte activă la expozițiile secesioniștilor, Degas a dat dovadă, în același timp, de generozitate, curaj și dibăcie. De generozitate pentru că aducea impresioniștilor un sprijin de nediscutat, și de curaj pentru că revolta împotriva ordinei convenționale a Saloanelor în vederea obținerii unei ordini artistice reale era o adevărată sfidare la adresa criticilor ipocriți și a pictorilor oficiali. Prin părărirea Salonului, Degas a avut însă și avantaje, așa cum a observat Zola, în 1880: « *Singur dl. Degas a tras un adevărat folos de pe urma expozițiilor particulare ale impre-*

---

[1] *Lettres de Degas*, p. 44.
[2] Lemoisne, *Degas*, p. 155.
[3] *Burlington Magazine*, noiembrie, 1917.

sioniștilor; și motivul trebuie căutat în însuși talentul acestui pictor. Dl. Degas n-a fost niciodată persecutat de Saloanele oficiale. Era primit, ba chiar relativ bine primit. Dar, cum are un temperament artistic delicat, cum nu se impune datorită unei forțe ieșită din comun, mulțimea trecea prin fața tablourilor lui fără să le vadă. De unde și enervarea, foarte legitimă la un artist ca dl. Degas, care a înțeles cît de mult ar beneficia de pe urma unei bisericuțe unde operele lui, atît de delicate și minuțios lucrate, ar putea fi văzute și studiate separat. Într-adevăr, de îndată ce n-a mai fost pierdut în mulțimea pictorilor care expuneau la Saloane, toată lumea l-a cunoscut: în jurul său s-a format un cerc de admiratori entuziaști» [1].

Oricum, și nu există nici o îndoială în asta, din colaborarea cu impresioniștii Degas a tras și un alt avantaj: imboldul de a-și reînnoi propria artă.

Încă din 1862, Degas se arătase interesat de subiectele privind cursele de cai, de unde împrumutase unele motive mai mult sau mai puțin desăvîrșite. Între 1870 și 1873 pictează *Trăsura la curse* (fig. 27) în care stilul liniar este încă evident, stil de o excepțională finețe, care plasează personajele într-un aer rarefiat în care nici nu pot respira. Culoarea brună a cailor, negrul trăsurii, griul și violetul șters al hainelor, verdele acid al pajiștii și griul cerului sînt culori prețioase, dar nu alcătuiesc nici un raport de lumină și umbră. Pe de altă parte, compoziția este excentrică și ciudat de arbitrară. Iar trăsura, așezată în diagonală, nu ocupă spațiu, ci pare a avea drept scop scoaterea din tablou a unuia din cai. Simți, desigur, un ochi plin de agerime, sensibilitate pentru nuanțe, îndrăzneală în afirmarea unei subiectivități proprii; dar viziunea rămîne fragmentară.

Dacă comparăm această operă cu tabloul intitulat *La curse* din 1877—1880 (fig. 28) vedem că viziunea lui Degas s-a schimbat cu totul. Linia este subînțeleasă, dar nu tulbură raportul dintre culorile care se orînduiesc potrivit efectului de lumină și de umbră și constituie o viziune unitară unde tonul care dă forme unui jockeu este identic cu acel care schițează casele din depărtare, și din unitatea viziunii și din non-finitul pictural se degajă senzația atmosferii în care respiră orice imagine. Lipsește, este adevărat, volumul imaginilor, ca și reprezentarea spațiului de altfel, dar acestea nu sînt defecte, aceste elemente nefiind necesare unității viziunii. Figura văzută din spate, din primul plan, tăiată de cadru, e o bizarerie inutilă; dimpotrivă, jockeii reiau și înviorează efectul cromatic datorită uniformelor variat colorate în galben, roz, roșu, albastru deschis și perfect armonizate cu zonele verzi, albastru-gri

[1] L. Venturi, *Les Archives de l'Impressionnisme*, vol. II, p. 278.

și galben-gri ale fondului, ceea ce înseamnă că și Degas își afundă forma î :tr-o atmosferă colorată și respirabilă. E sigur că Degas și-a pictat tabloul din memorie și nu în aer liber, dar memoria lui n-a reținut o formă abstractă, ci o viziune concretă de formă-culoare.

Am mai vorbit altădată de indiferența voită a lui Degas față de natură și de ironia sa față de peisagiști. Totuși, prin 1869 a executat numeroase studii în pastel, mai ales de plaje maritime. Toate acestea au fost găsite în atelierul său, după moarte, ceea ce înseamnă că le tăinuia cu grijă. Mai tîrziu, a pictat unele peisaje cu contraste de umbră și lumină, dar cele din 1869 mi se par cele mai semnificative pentru felul în care vedea Degas natura. Cu ajutorul cîtorva tușe extrem de sumare, dar foarte fine, a unei linii de orizont trasată din memorie și a cîtorva degradeuri, știa să dea senzația de amploare, de depărtare, de extaz, pe care o încerci în fața cerului și a pămîntului ca atare, fără a individualiza în vreun fel locul.

În ceea ce privește efectele de lumină, Degas nu le-a căutat în natură, ci în teatru, în varieteu, în jurul dansatoarelor. E drept că scenele de teatru începuseră să-i atragă mai de mult atenția, dar mai curînd ca un pretext pentru portrete. *Orchestra Operei*, din 1868—1869 (fig. 30), a fost pictată pentru a face portretul unuia dintre prietenii săi, Désiré Dihau, și ale camarazilor săi. Este un grup compact de muzicieni, bine individualizați, în fața scenei plină de dansatoare, scenă care servește drept fond, fără a face însă parte din compoziție. Pictorul a repetat de mai multe ori acest motiv, ceea ce l-a determinat să dea o atenție tot mai mare luminilor, pînă cînd, în *Le café-concert des Ambassadeurs (Varieteul Ambasadorilor)* (fig. 35) scena cu fantasmagoria ei, departe de a mai alcătui fondul, devine protagonista tabloului. Este un pastel pe monotip, ceea ce înseamnă că Degas a fixat întîi părțile luminoase și întunecoase și abia după aceea s-a gîndit la culori. Primul plan e confuz, « nepus la punct », și asta pentru a atrage atenția privitorului asupra cîntăreței, iar dezordinea luminilor și a umbrelor artificiale care imprimă reprezentării vivacitatea sa fantastică este cu totul aparentă.

Degas este cunoscut de public ca un pictor al dansatoarelor și, într-adevăr, n-a existat nici un subiect care să-l seducă mai mult, sau cu care să-și poată identifica mai bine stilul. Găsea, în tema dansatoarelor, o infinitate de posibilități în a juxtapune linii de un mare rafinament și efecte de lumină artificială. Dar și cînd tratează această temă Degas procedează cu precauție, nu renunță de la început la linie, ca și cum linia l-ar fi ajutat să cunoască terenul înainte de a se avînta în cursă.

Foaierul dansatoarelor de la Operă, din 1872 (fig. 36) este o delicioasă miniatură, bine echilibrată, realizată în spațiu, în care desenul, în maniera lui Ingres, preci-zează frumusețea dansatoarelor cu destulă delicateță, fără a insista însă prea mult. Tonurile dominante sînt cele de gri, de gri-albastru, de galben atenuat. Totuși, după ce admirăm tabloul simțim că ne aflăm în fața unui bibelou.

Cîțiva ani mai tîrziu, prin 1877, Degas a pictat *Repetiția de dans* (fig. 32). Lumina ia o parte activă la scenă. Desenul rămîne excelent, dar nu se oprește să ne dezvăluie farmecele fiecărei dansatoare; desenul nu există decît în funcție de lumină, este, dacă vreți, scheletul luminii.

Lumină impresionistă, dar nu culori impresioniste; ne aflăm aici în fața unui întreg program, a unui motiv de capodopere; Degas a înțeles acest lucru și, cu puține schimbări de detalii, execută foarte multe tablouri de acest gen.

De pildă *Repetiția în foaierul dansatoarelor*, 1875 (fig. 37), în care contrastul dintre tonurile întunecate și cele luminoase, datorit coloanelor, pereților și ferestrelor, e mai puternic încă, mai fantastic, și nu lipsit de o nuanță de mister.

Efectele de lumină i-au dezvăluit lui Degas valoarea mișcării. Mai mult încă, toată lumina picturală nu este decît o veșnică vibrație, o vibrație cosmică, care elimină cu desăvîrșire imobilitatea conturului și justifică transformarea pozei în mișcare, dăruind dansatoarelor acea agilitate și ușurință care le face atît de seducătoare.

Deși seria dansatoarelor — lumină și umbră este numeroasă și bogată în capodopere, Degas, veșnic în căutare, nu e mulțumit. *Dansatoare legîndu-și sandalele* (fig. 31) pare să fi fost pictat după 1890, în acea epocă în care viața îi apare tragică. După ce a repetat de nenumărate ori motivul, iată că-l execută cu gîndul la propria-i tragedie, pe care n-o exprimă, bineînțeles, prin gesturi, ci prin contururi, care sînt adevărate brazde și nu linii, și prin contrastele de lumină și umbră, fremătînd toate de energie vitală și de blesteme adresate destinului. Griul dominant devine argintiu, cu cîteva tușe de verde și de portocaliu pe un fond brun. Culoarea, oricum, cîștigă în adîncime, are mai multă rezonanță, mișcarea e mai hotărîtă, lumina și umbra mai contrastante, forma mai sintetică, iar viața izbucnește mai puternic ca înainte. De la *Foaierul dansatoarelor de la Operă* la *Dansatoare legîndu-și sandalele*, găsim întreaga evoluție a stilului lui Degas, de la realismul pre-impresionist pînă la un fel de expresionism propriu, după ce, între timp, încercase să se apropie de impresionism.

Expresionismul, luat în sensul cel mai larg al cuvîntului, e un stil care simplifică forma la extrem, urmărind prin aceasta accentuarea expresiei. Lui Degas îi plăceau stampele japoneze din pricina contururilor lor sintetice și a răsturnării racursi-

urilor şi a perspectivei. Pe de altă parte, Degas se entuziasmează, pentru cîtva timp, de temele naturaliste *à la* Zola şi impune lucrărilor sale un conţinut dramatic complet străin producţiei sale anterioare. Or, atît simplificarea formelor, cît şi acel conţinut dramatic de care am vorbit l-au condus pe Degas la un anumit fel de expresionism.

Procesul de simplificare este reprezentat în mod tipic în tabloul *Femei pieptănîndu-se* (fig. 40), pictat în jurul lui 1877. Linia de orizont e atît de sus, încît nisipul galben-roz al plajei constituie un fond uniform pe care se aştern albul cămăşilor şi castaniul roşcat al părului. Un sintetism care-l anunţă pe Gauguin. Efectul e bizar, dar cu o seriozitate formală şi realistă indiscutabilă.

Din înălţarea liniei de orizont Degas a tras cele mai bune consecinţe în *Diego Martelli*, 1879 (fig. 39). Culorile sînt mai vii decît cele întrebuinţate anterior. Fondul e împărţit în trei zone: gri, verde-violet şi galben-portocaliu. Pardoseala e de un galben-gri-albăstrui. Canapeaua este albastră, iar hîrtiile îngrămădite pe masă gri, brune, galbene şi negre. Martelli e îmbrăcat în brun şi gri. Degas s-a lansat în culoare cu tot avîntul. Dar forma personajului, deşi în compoziţie ocupă o poziţie laterală, se află în centrul atenţiei artistului: simţi că totul gravitează în jurul portretului. Martelli, bine caracterizat şi cu un volum considerabil, e o masă care iese din cadru şi antrenează după el toate lucrurile care-l înconjoară: între oameni şi lucruri există o unitate de viziune, datorită mai curînd felului omogen în care sînt tratate toate acestea decît izolării imaginii pe care o realizează întotdeauna relieful. Masă cu volum şi culori strălucitoare, iată două calităţi picturale care-i lipseau înainte lui Degas; s-ar putea pune întrebarea dacă nu le datorează eventual lui Cézanne. Acelaşi motiv, într-un tablou de la National Gallery of Scotland, Edinburgh (Lemoisne 519), este mai finisat, dar mai puţin energic.

Un alt aspect al artei lui Degas ne este relevat în tabloul intitulat *Absintul*, din 1876 (fig. 34) şi în *Femei în faţa cafenelei, seara*, din 1877 (fig. 33). Degas este în căutare de subiecte capabile să exprime pesimismul său caustic, condamnarea morală a tot ceea ce-l înconjoară.

De aceea, în *Absintul*, el o transformă pe graţioasa actriţă Ellen Andrée într-o prostituată, iar pe prietenul său Marcellin Desboutin într-un vagabond, imaginînd deci un subiect în genul lui Zola. Totuşi lumina şi umbra, în mod genial armonizate, dau acestei opere o valoare picturală impresionistă excepţională, deşi culorile nu sînt deosebit de vii, tinzînd mai curînd spre o nuanţare extrem de rafinată.

În *Femei în fața cafenelei*, un pastel, efectul luminii artificiale este și mai complex, iar intenția caustică cu atît mai evidentă cu cît abjecția de « clasă » a celor două personaje principale este mai puțin precizată.

În aceste două opere precum și în alte cîteva, Degas se apropie de caricatura socială, care i-ar fi limitat arta la anecdotic. Dar impulsuri noi îi vor împinge sufletul spre alte idealuri.

Începînd din 1886 — de la ultima expoziție a impresioniștilor, la care a participat și el, și pînă la moarte, în 1917 — Degas nu mai expune niciodată. Pentru el, pictura devine din ce în ce mai mult o chestiune personală. Durand-Ruel și alții obțineau de la Degas picturi în ulei și pasteluri care luau drumul colecțiilor particulare fără știrea publicului. Cu cît numărul admiratorilor lui creștea, cu atît mai mult îi îndepărta Degas. Oroarea pe care o resimțise întotdeauna față de mulțime, l-a dus la o izolare pe care numai rareori i-o tulburau cei cîțiva prieteni intimi ai săi. Iar dacă, uneori, arăta oarecare interes față de vreun pictor tînăr, se purta ca un despot. Trăia singur, fără familie, înconjurat de numeroase tablouri, schițe și desene pe care nu le arăta nimănui, în mijlocul unei foarte valoroase colecții care cuprindea opere începînd cu Ingres și Delacroix și sfîrșind cu Cézanne și Gauguin. În 1893 își dădu seama că e pe cale să orbească, continuă însă, deși cu mare trudă, să deseneze și să picteze, și cu atît mai multă pasiune cu cît știa că lucrează numai pentru sine. Și e firesc că în asemenea condiții caracterul său, care se manifestase întotdeauna printr-o severitate neiertătoare, chiar și față de sine însuși, să se înăsprească și mai mult.

Într-o scrisoare adresată în 1880 prietenului său de Valernes, pe care se temea să nu-l fi jignit prin asprimea judecății sale, mijește un sentiment de compasiune față de sine însuși: « *Eram, sau păream dur cu toată lumea, datorită unei anumite tendințe către brutalitate care-și avea originea în scepticismul și proasta mea dispoziție. Mă simțeam atît de neizbutit, atît de prost înzestrat și de lipsit de energie, în timp ce calculele mele de artă mi se păreau atît de juste. Eram supărat pe toată lumea și pe mine însumi* » [1].

În 1884, scria lui Henri Lerolle: « *Dacă ai fi celibatar și în vîrstă de cinzeci de ani, ai avea și d-ta momente din acestea în care te închizi ca o ușă, și nu numai în fața prietenilor. Suprimi totul în jurul tău, și o dată rămas singur te anihilezi, te omori, în cele din urmă, din dezgust. Am făcut prea multe proiecte, și iată-mă acum blocat, neputin-*

[1] *Lettres de Degas*, p. 181.

cios... Îmi îngrămădeam toate planurile într-un dulap a cărui cheie o purtam mereu cu mine, și am pierdut cheia» [1].

Și tocmai această « compasiune» față de sine însuși îl face pe Degas mai uman în ultima perioadă a vieții sale; iar acestei umanizări îi corespunde în artă alegerea unei tehnici mai ușoare și cursive.

Nu datorită întîmplării a întrebuințat Degas, după 1880, mai ales pastelul, amestecat adesea cu tempera și cu apă. Cunoștea această tehnică încă din tinerețe, dar prefera pictura în ulei, tehnică comună atît tradiției, căreia vroia să-i rămînă credincios, cît și impresionismului pe care dorea să și-l asimileze, deși cu rezerve. Pastelul îi permitea să picteze desenînd, conform pasiunii sale esențiale, și să obțină efecte cromatice fără a acoperi desenul.

Spiritul său în perpetuă căutare și perfecta stăpînire a formei umane profită din plin de caracterul improvizat al tehnicii pastelului, modificînd forme și atitudini prin calchieri succesive, adică pe hîrtii diferite, și nu prin corecturi.

În plus, pastelul îi oferă posibilitatea de a întrebuința culori foarte vii, în strînsă legătură cu desenul, în așa fel încît acestea să apară ca niște « radiații ale formei», cum spunea Gromaire, obținînd, printr-o serie de linii paralele, acea diviziune a culorilor pe care n-o acceptase niciodată pînă atunci.

De aceea Degas, începînd din 1880, cultivă acele calități picturale de care a dat dovadă ocazional în portretul lui *Diego Martelli*, cu alte cuvinte culorile intense și masa volumetrică. Renunță, dimpotrivă, la sugestiile artei japoneze — cu excepția unor motive de compoziție — precum și la subtilitățile contururilor executate cu multă grijă și dedicate frumuseții ideale, preferînd tuturor acestora expresia vitalității și a energiei.

Dacă comparăm tabloul *Călcătoresele* (fig. 42) din 1884 cu *Femei pieptănîndu-se*, diferența apare clar: noua concepție a volumului, naturalețea atitudinii, bogăția coloritului, siguranța lipsită de prejudecăți a execuției, energia înlocuind capriciul și fantezia, iată efectele pe care Degas le caută încă, dar pe care le găsește cu ușurință. Tabloul este pictat în ulei, dar văzut în pastel, coloritul său resimțindu-se de folosirea obișnuită a pastelului. Pe zidul gri-albastru se rotunjesc tonurile de roș, roz, galben, alb și albastru ale femeilor. Nu e o compoziție de lumină, dar lumina aderă la culori și le imprimă o aparență plastică.

---

[1] *Lettres de Degas*, pp. 64, 65.

Tema care l-a preocupat cel mai mult pe Degas în ultimii ani ai vieții sale e aceea a nudului feminin. Degas a contribuit mai mult ca oricare altul la eliberarea nudului de sub tirania tradiției academice. Este vorba de căutări de formă, de lumină și de mișcare, de studii privind mecanismul corpului și felul în care acționează. Degas vrea să fie portretistul a ceea ce el numea *la bête humaine*, dar entuziasmul său pentru mecanismul uman, energia lui și felul în care acționează e atît de mare, încît răceala intelectuală dispare total din imagini. Ba mai mult, ele reflectă toată pasiunea și, uneori, chiar disperarea sa.

Iată cum prezintă, în 1886, o serie din pastelurile sale: «*Suită de nuduri de femei îmbăindu-se, spălîndu-se, uscîndu-se, ștergîndu-se, pieptănîndu-se sau lăsîndu-se pieptănate*». Dar tonul ironic al prezentării nu micșorează cu nimic rîvna pictorului. Dintre sutele de nuduri în pastel, am ales patru, care indică în mod limpede două aspecte ale ultimei viziuni a lui Degas.

Cada, în 1886, (fig. 41), e o capodoperă de formă-lumină. După mai bine de zece ani, Degas a pictat un motiv asemănător, *Ieșirea din baie* (fig. 43), în care desenul pastelului e mai puțin difuz, forma mai puțin modelată, iar culorile mai strălucitoare și mai intense. Imaginea pare a se ivi sub o ploaie de scîntei — asemeni nestematelor — albe, galbene, albastre și violete. Ceea ce înseamnă că în ultimii douăzeci de ani ai activității sale, Degas nu dobîndește numai o bogăție cromatică pe care o ignora mai înainte, dar face progrese în crearea formei prin intermediul tușelor cromatice și, ca urmare, își liberează forma din izolarea ei, o cufundă într-o baie de culoare.

Un pastel, *Micul dejun după baie*, aproximativ dintre 1895 și 1898 (fig. 44), și o pictură în ulei, *După baie*, din 1899 (fig. 38), vădesc drama pictorului care își contorsionează nudurile și se chinuie pentru a le găsi un echilibru imposibil, face să vibreze în lumină obiectele neînsuflețite ca și trupurile, iar apoi își regăsește liniștea în culori fragede, în rozuri molatice.

Aflăm în aceste opere o deplină libertate de creație și, în ciuda frămîntărilor, o bucurie pe care n-o întîlnim în anii lui de tinerețe. Este bucuria creației înainte ca întunericul să se aștearnă peste ochii lui.

CAPITOLUL III

CLAUDE MONET

Cine urmărește astăzi evoluția lui Monet își dă seama că, în perioada de început, destinul și personalitatea sa au coincis, dar că mai tîrziu personalitatea a fost aceea care i-a creat destinul. Condiții exterioare favorabile și o voință nestrămutată, iată factorii care ne fac să înțelegem cum a devenit Monet principalul creator al acelui curent care a fost numit « impresionism», și cum de-a reușit să fie recunoscut drept « leader» de către camarazii săi, dintre care unii erau artiști de o valoare mai mare ca a lui. Impresionismul, după cum se știe, a fost o revoluție în felul de a simți și de a vedea, o revoluție care a modificat nu numai pictura, dar și sculptura, muzica, literatura ba chiar și critica, și care nu și-a pierdut nici astăzi, după șaptezeci de ani, o oarecare putere de sugestie.

Curentul acesta nou, la crearea căruia Monet a contribuit mai mult ca oricare altul, este de asemenea proporții încît, comparativ, rezultatele sale artistice — oricît ar fi de autentice — par mai mici. Renoir și-a avut și el contribuția lui la crearea impresionismului, iar Cézanne de asemenea, dar personalitatea lor a reușit să domine acest nou curent artistic. Am putea spune că Monet s-a identificat prea mult cu impresionismul, că voința sa, în ceea ce privește gustul, i-a învins libertatea de creație. Iar cînd a reformat impresionismul, realizînd un fel de simbolism al luminii, toată lumea a crezut — și el cel dintîi — că acest simbolism era tot impresionism. În acel moment, ce-i drept într-o atmosferă triumfală, și-a îngropat propria-i odraslă.

Născut la Paris în 1840, Monet și-a petrecut primii ani ai tinereții la Le Havre, unde, în loc să urmeze cursurile unei școli și-a făcut o reputație locală de caricaturist, atrăgînd asupra sa atenția lui Eugène Boudin (1824—1898), un

om modest și un peisagist delicat și sincer. Baudelaire scria, în 1859, că schițele lui executate . . . « *după valuri și nori, au întotdeauna, notate pe margine, data, ora și felul vîntului. (. . .) Dacă le acoperi legenda cu mîna, poți totuși ghici anotimpul, ora și felul vîntului* » [1].

Monet reintroduce în pictură, treizeci de ani mai tîrziu, precizările acestea privind anotimpul și ora, dar cu un scop diferit. Va face de altfel mențiune chiar de unul din sfaturile pe care i le dăduse Boudin: « Fiecare lucru pictat acolo unde e locul lui firesc are întotdeauna o forță, o vivacitate de tușă care nu se mai regăsesc în atelier ». Acesta era de fapt programul « pleinairismului » integral, adică al picturii finisate în aer liber.

Puțin după aceea Monet s-a inspirat din Johan-Barthold Jongkind (1819—1891), un pictor olandez căruia îi plăcea să picteze poduri, sate, maluri de fluvii și colibe diforme cu o tușă nervoasă, spirituală, vie, mai vibrantă decît aceea a contemporanilor săi francezi. De la Boudin și de la Jongkind și-a adunat Monet principalul său bagaj de cultură artistică.

La Paris, unde a plecat în 1859, a cunoscut și a apreciat opera lui Courbet, Corot, Daubigny, iar mai tîrziu a lui Manet, din care a tras o seamă de învățături cu o surprinzătoare rapiditate, păstrînd totuși față de ei o atitudine detașată, mai curînd de răzvrătit decît de discipol. A refuzat să studieze în mod regulat atît la Academia oficială, cît și la aceea a lui Gleyre, pe unde s-a abătut totuși puțin, prin 1863. I-a întîlnit acolo pe cei care aveau să-i devină tovarăși, Bazille, Sisley și Renoir, pe care i-a convins să renunțe la studiile academice, iar după închiderea atelierului lui Gleyre i-a luat cu el la Chailly, la marginea pădurii de la Fontainebleau, ca să picteze în aer liber.

În loc să-și îmbogățească cultura artistică, extrem de limitată, Monet s-a lăsat dus cu toată încrederea de fericita sa intuiție în ceea ce privește viața naturii, fără ca vreun eșafodaj mintal să-i sugereze cea mai mică rezervă, și și-a dezvoltat în puțină vreme modul său instinctiv de a vedea. Să ne gîndim la Manet, la studiile sale în atelierul lui Couture și la Luvru, sau la Degas și la felul în care a asimilat desenul lui Ingres și al maeștrilor italieni ai Renașterii: cît de mult se bazau ei pe tradiție în comparație cu Monet!

Desenul și clarobscurul care se studiau în școli dezvoltau sensul plastic al lucrurilor. Monet a fost toată viața indiferent față de plastică, mai mult chiar decît Renoir și decît Pissarro, ca să nu mai vorbim de Cézanne. Monet « stabilea » în loc să

[1] *La peinture romantique*, edit. Faure, p. 177.

deseneze, după expresia lui Blanche. Totuși Degas a admis, în prezența lui Sickert, că o pictură de-a lui Monet era totdeauna bine așezată, ceea ce însemna că acesta avea o percepție sigură a planurilor. Realismul pictural instaurat de Courbet se complăcea în a marca relieful corpurilor, ba mai mult, chiar, își găsea în aceasta măsura capacității sale de a crea o iluzie. Ignorînd însă plastica, Monet reușea să reprezinte cu ușurință, nu realitatea iluzorie a obiectului, ci simpla sa înfățișare, depășind astfel realismul.

Chiar mai tîrziu, cei care se apropie de el aveau impresia că e o ființă serioasă și taciturnă, iubind singurătatea, străină de orice manifestare mondenă. Lucru care explică de ce în tablourile sale aparența lucrurilor nu este niciodată viciată de dorința de a place și de a măguli. Fără a face nici o concesie și fiind întotdeauna împotriva oamenilor și a împrejurărilor, a insistat asupra validității interpretării date de el aparențelor, pînă ce publicul s-a înclinat în fața lui.

Nici nu a scris și nici nu a enunțat vreo teorie a artei — îi lipsea de altfel pregătirea intelectuală necesară. Și totuși nu există nici un fel de îndoială că în prima și în ultima perioadă a activității sale picturale se observă un anume exces din punct de vedere intelectual. I-a lipsit, poate, meditația de care ar fi avut nevoie pentru a păstra puritatea intuițiilor sale, pentru a împiedica o trecere prea rapidă către voința de acțiune, către planurile improvizate care tulburau rezultatul artistic. Căci important i se părea să ajungă, mai mult decît ceilalți și înaintea celorlalți, la ultimele consecințe. De aceea a și devenit călăuza impresioniștilor și a trezit entuziasmul tovarășilor săi, al lui Bazille și Renoir de pildă.

Primele opere ale lui Monet expuse la Salon erau mult mai puțin novatoare decît ale lui Manet, din care pricină au și fost primite în mod favorabil: dar în 1869, de îndată ce juriul, critica și publicul își dădură seama de forța lui revoluționară, i s-a închis ușa în nas.

Monet nu se mulțumea să picteze ceea ce vedea așa cum vedea; ca, de pildă, Pissarro și Sisley, avea nevoie să creeze efectul excepțional, să încerce pictura imposibilului: îi plăcea ce era « uimitor », și imprima o vitalitate, o vibrație extraordinară imaginilor ce reprezentau apa, cerul, casele, copacii. Tocmai din cauza acestui avînt care nu cunoștea limite, el, realistul convins, avea o fire de vizionar.

Monet pictează în 1864 și expune pentru prima dată la Salonul din 1865 o pictură reprezentînd *Gura Senei la Honfleur* (fig. 46), care s-a bucurat de un succes considerabil. Paul Mantz [1] apreciază « coloritul armonios în jocul de tonuri apro-

[1] *Gazette des Beaux-Arts XIX*, 1865, p. 26.

piate . . . un fel îndrăzneț de a vedea lucrurile și de a se impune atenției spectatorului». Și e ușor de înțeles că acest tablou a putut să placă. Motivul și compoziția sînt inspirate de o pînză de Jongkind, pictată în același loc și în același an [1], iar coloritul său are bogăția de nuanțe a gamei grave și restrînse a lui Courbet. Reprezentarea spațiului în profunzime este perfect obținută prin țărmurile care indică planul de mijloc și cel îndepărtat, conform tradiției. Ceea ce a adăugat Monet și îi este propriu, e « maniera îndrăzneață care se impune privitorului» și care se manifestă în tușele de pe apa din primul plan și în nori, capabile mai curînd să intensifice efectul tradițional, decît să se îndepărteze de el.

Monet pictase în aer liber o mare compoziție, *Dejunul pe iarbă*, mai îndrăzneață decît tabloul, cu același subiect, al lui Manet, care stîrnise un scandal atît de mare. În 1866 însă expune *Camille sau Doamna cu rochie verde* (fig. 47), portretul executat în cîteva zile al celei ce avea să devină soția lui. *Camille* a trezit discuții dar a avut succes, fiind comparată cu pînzele lui Manet. În realitate este inspirată de Courbet atît în privința coloritului cît și a atitudinii personajului care amintește de femeia din grupul « amatorii de artă mondeni» din tabloul intitulat *Atelierul*. Și totuși, personalitatea lui Monet apare, aici, cu toată claritatea: indiferența sa pentru plastică îi permite să facă în așa fel încît mișcarea personajului și vibrația luminilor pe suprafața fustei să pară convingătoare, de unde efectul rapid și direct, care lipsește cu totul la Courbet, și care e foarte deosebit de al lui Manet.

În același an a expus *Saint-Germain l'Auxerrois* (fig. 48), care e foarte important pentru viitorul stil al lui Monet; pictat de pe una din terasele Luvrului, tabloul e o viziune în aer liber în care subiectul principal este strălucirea luminii pe frunzișul copacilor. Lumina e verde-galbenă, iar umbra verde-neagră și ambele sînt obținute prin tușe juxtapuse care reprezintă ușoara vibrație a atmosferei. Aceste tușe sînt deja impresioniste, nu însă și culorile cărora le lipsește transparența. Chiar umbrele albastre sînt opace, folosite ca și cînd ar fi negre. Biserica și casele sînt prea imobile pentru a participa la mișcarea plină de viață a frunzișului. Nu există unitate de viziune, dar idealul lui Monet ni se dezvăluie în felul său de a picta frunzișul.

Camille era o figură pictată în atelier, *Saint-Germain l'Auxerrois* un peisaj în aer liber: trebuie contopite ambele viziuni. Ceea ce Monet nu reușise să obțină în *Dejunul pe iarbă*, reușește în *Femei în grădină*, din 1867 (fig. 49). Scena este luată după o fotografie, ceea ce dovedește indiferența lui Monet, adaptarea compoziției la cerin-

---

[1] Moreau-Nélaton, *Jongkind*, fig. 73.

țele de moment. Fotografia trebuia să sugereze spațiul în profunzime, Monet se arată chiar și față de lucrul acesta indiferent. Nu are ochi decît pentru suprafețele plate și culorile contrastante.

Și din pricină că personajele nu au nici volum și nici relief, culorile pot să-și arate toată lumina și toată varietatea. Găteala rochiilor, florile, frunzele ce se desprind din masa de frunziș, cerul ce se vede printre frunze, luminile care taie umbrele, toate acestea dau impresia unui mozaic de culori. Efectul de ton lipsește, luminile și umbrele fac parte din aceeași suprafață, ca și figurile, și totuși lumina nu pătrunde obiectele, nu devine substanță a formei. Culorile locale au prea multă importanță. Totul este mai mult schemă decît realitatea viziunii, dar această schemă constituie un program de o îndrăzneală nemaipomenită. De îndată ce efortul și voința programatică vor dispare, iar luminile vor vibra în penumbre, viața va străbate fiecare tușă și va da coerență viziunii: și atunci arta va țîșni, iar impresionismul va fi ajuns la maturitate.

Oricum, pentru a înțelege importanța profetică a *Femeilor în grădină*, e suficient să comparăm acest tablou cu pînza — expusă în același an — intitulată *Întrunire de familie* a lui Jean-Frédéric Bazille (1841—1870), admirator al lui Monet și cel mai bun prieten al său. Bazille era un pictor înzestrat, cultivat, cu o paletă mai bogată decît a lui Monet și care profitase, mai mult decît el, de învățămintele lui Gleyre; el nu renunță la plastică și, deși adoptă culori deschise, nu ajunge, ca Monet, la ultimele consecințe, astfel că tabloul său aparținea trecutului din chiar clipa în care fusese pictat.

În 1867 Monet lucrează cu înfrigurare la douăzeci de picturi: personaje, grădini, regate, vederi din Le Havre, iar în anul următor îi scrie de la Fécamp lui Bazille:

«La Paris ești prea preocupat de ceea ce vezi și de ceea ce auzi, oricît ai vrea să te împotrivești, iar ce voi lucra aici va avea cel puțin meritul de a nu semăna cu nimic, pentru că va fi pur și simplu impresia a ceea ce numai eu am resimțit. Cu cît se scurge vremea, cu atît îmi pare mai rău de puținul pe care-l știu, căci asta e ceea ce mă încurcă cel mai mult». [1]

Cu excepția lui Renoir, toți impresioniștii au avut aceeași preferință pentru natura cîmpenească și au fugit de Paris, pentru ca modul lor personal de a vedea să nu sufere influența discuțiilor teoretice.

---

[1] Poulain, *Bazille et ses amis*, p. 131.

Salonul din 1868 acceptă doar un singur tablou de Monet, la cele din 1869 şi 1870 e refuzat în mod categoric, în ciuda unor proteste fățişe. Între timp cunoaşte mizeria care devine din ce în ce mai cruntă, mănîncă pîine numai cînd îi aduce Renoir, nu are culori pentru a putea picta, disperarea lui atinge paroxismul, ajungînd chiar pînă la o încercare de sinucidere. La izbucnirea războiului pleacă în Olanda şi apoi la Londra, unde Daubigny şi Durand-Ruel îi cumpără cîteva tablouri.

În 1871 se întoarce în patrie prin Olanda şi se stabileşte la Argenteuil, lîngă Paris, unde mai stătuse şi în 1868.

Între timp pictase cîteva pînze mai puțin ambițioase decît *Femeile în grădină*, mai spontane şi mai omogene.

Argenteuil-sur-Seine, care datează din 1868 (fig. 45), e o viziune mai unitară, deoarece partea umbrită din primul plan se integrează în fondul luminos, căreia nu-i lipseşte nici reprezentarea spațiului, deşi redusă la două planuri, apropiat şi îndepărtat; iar reflexele apei indică o anumită vibrație, lentă încă, dar suficientă pentru a insufla viață. Pe lîngă acestea, în figura personajului există un excepțional indiciu de volum datorită raporturilor de culoare lipsite de orice urmă de clarobscur.

În 1869 Monet pictează, alături de Renoir, *La Grenouillère* (fig. 50), mică plajă de pe malul Senei, lîngă Bougival, motiv care-i permite să atingă, datorită importanței pe care o capătă reflexele în apă, unitatea stilului impresionist. Monet a făcut diferite schițe cu acest motiv, dar pe deplin nu l-a satisfăcut niciuna. În 1934 am mai văzut una, în colecția Arnhold din Berlin. Tuşele realizează vibrația luminii, despoaie obiectele de forma lor statică şi juxtapun tentele pentru a obține un efect de sinteză la distanță; dar alături de tonurile albastre, un reziduu de tonuri negre răpeşte penumbrei orice transparență. Iar frunzişul din fund, cu toată intensitatea nuanței aceleia de verde-galben, alcătuieşte o draperie străină de unitatea viziunii.

Această tentativă de a considera vibrația luminii drept motiv dominant într-un tablou persistă, uneori mai mult, alteori mai puțin, în operele lui Monet din 1870 şi 1871. Totuşi unele dintre ele, vădind influența lui Turner la Londra şi cea a lui Jongkind în Olanda, marchează un moment de oprire, ba chiar de involuție.

În 1867, pentru a nu mai fi la discreția juriului Salonului, Monet şi Bazille proiectaseră o expoziție independentă. În 1873, Bazille murind în război, Monet reia acest proiect pentru a-şi îmbunătăți situația materială din ce în ce mai precară. În ciuda avizului negativ al criticului Duret şi al lui Manet, Monet şi camarazii săi, împreună cu Degas şi alți pictori, deschid, în 1874, expoziția Independenților,

care trecu în istorie cu prima expoziţie a impresioniştilor, după cum au fost numiţi, în derîdere, datorită unui tablou de Monet: *Impresie — Răsărit de soare.*

Sînt cunoscute vicisitudinile expoziţiilor care s-au repetat în 1876 şi 1877; au făcut mare vîlvă, dar din punct de vedere material au însemnat un eşec, cu toate că au subliniat noutatea viziunii impresioniste. Se ştie de asemenea că asociaţia de pictori formată în 1874 s-a destrămat încetul cu încetul după 1877, deşi expoziţiile ei au continuat pînă în 1886.

În timpul acesta, între 1874 şi 1877, cu toate greutăţile lui materiale, Monet lucrează plin de seninătate. Simte, în juru-i şi din ce în ce mai făţişă, aprobarea cîtorva artişti autentici, printre care Manet, capătă o şi mai mare încredere în sine şi-şi desăvîrşeşte stilul pînă la perfecţiune.

Fraza lui Cézanne: « *Monet nu e decît ochi, dar ce ochi, Dumnezeule!* » arată clar funcţia lui Monet în istoria gustului, dar asta nu e de ajuns pentru a-i justifica arta. Monet însuşi îi mărturisea lui Clemenceau: « *Într-o zi, pe cînd mă aflam la căpătîiul unei moarte care-mi fusese şi mi-era încă foarte dragă, m-am surprins, cu ochii aţintiţi asupra tîmplei tragice, căutînd în chip mecanic succesiunea, schimbarea insensibilă a coloritului pe care moartea le impunea acelei feţe imobile. Tonuri de albastru, de galben, de gri, ce ştiu eu? Iată la ce ajunsesem . . . Iată că automatismul organic se cutremură mai întîi la şocurile culorii, iar reflexele mă angajează, în ciuda voinţei mele, într-o operaţie inconştientă în care se repetă cursul zilnic al vieţii mele. Asemenea vitei care învîrteşte piatra morii* » [1].

Monet a fost, fără îndoială, un geniu inventiv al viziunii, el a ştiut să vadă în raportul de lumini şi de culori ceea ce nimeni nu văzuse înaintea lui. Concentrîndu-se asupra luminii şi a culorilor, a găsit forma cea mai adecvată valorilor de lumină-culoare, exaltîndu-le şi extrăgîndu-le din celelalte elemente ale picturii.

Mai mult: pictînd cu scopul bine definit de a reprezenta ceea ce se numeşte lumină-culoare, Monet a exclus în mod spontan, aproape fără a-şi da seama, orice element exterior, literar sau social, aşa cum făcuse şi Manet, dar mai radical încă. Astfel, la expoziţia din 1877, Georges Rivière a putut scrie fraza fatidică: « *Tratarea unui subiect pentru tonuri şi nu pentru subiectul propriu-zis, iată ce deosebeşte pe impresionişti de ceilalţi pictori* » [2].

Cucerirea autonomiei artei devenise astfel un fapt împlinit, şi toată pictura va tinde de-acum încolo spre aceeaşi ţintă. Ochiul lui Monet a fost deci genial, inventiv,

---

[1] Clemenceau, *Claude Monet*, p. 19—20.
[2] L. Venturi, *Les Archives de l'Impressionnisme*, vol. II, p. 309.

excepţional. Dar ce se afla dincolo de acel ochi? Ce raport exista între ceea ce vedea şi ceea ce simţea sau imagina?

Picturile executate de Monet la Argenteuil între 1874 şi 1878 dau acestor întrebări cel mai strălucit răspuns. Ele atestă artistul pur, creatorul fericit. De exemplu: *Barcă cu pînze la Argenteuil*, datînd, conform tradiţiei, din 1873 (fig. 51); *Podul de la Argenteuil*, 1874 (fig. 52); *Malurile apei*, 1874 (fig. 53); *Bărci la Argenteuil*, 1875 (fig. 56).

Tot ce mai era încă polemică în *La Grenouillère* dispare în *Barcă cu pînze la Argenteuil*. Schimbările de ton înlocuiesc contrastele, şi asta nu prin fuziunea culorilor ci prin diviziunea şi juxtapunerea acestora, care creează sinteza optică. Negrul a dispărut de pe paleta pictorului: singure, culorile curcubeului creează luminile şi umbrele, devenind substanţa formei. Nici ceea ce e îndepărtat sau apropiat, nici obiectele, nici apa, nici cerul nu schimbă stilul pictural care curge în mod natural, transformînd totul într-o viziune ideală. Reprezentarea spaţiului, nesegmentată, fără planuri precise, uneşte ceea ce e apropiat şi ceea ce e îndepărtat. Violetul şi galbenurile se găsesc în albastrul apei ca şi în albastrul cerului, şi totuşi tonul lor diferit face să se deosebească ceea ce este lichid de ceea ce e aerian, astfel ca oglinda fluviului să poată ţine loc de temelie cerului. Perspectiva geometrică este părăsită pentru a lăsa să se simtă fluiditatea infinită a vieţii atmosferice. Fiecare culoare în parte e atenuată, dar ansamblul e intens pentru a scoate în evidenţă melancolia zilei care moare, învăpăiată, la orizont, în timp ce vela cea mare îşi pierde strălucirea într-o penumbră cenuşie. Contemplaţie a vizionarului care participă la viaţa luminii, la moartea ei lentă în asfinţitul soarelui, la desfăşurarea vălului de melancolie pe care această moarte îl aruncă asupra întregii firi.

În *Podul de la Argenteuil*, culoarea devine mai intensă într-un spaţiu delimitat şi precis. Nuanţele de verde, galben, albastru, violet încetează de a mai fi culori locale, ele trăiesc datorită faptului că trec unele într-altele, iar lumina nu este altceva decît vibraţia lor continuă, participarea lor la viaţa cosmosului, care îşi găseşte forma sa solidă şi bine stabilită în însăşi evidenţa lui. Este o sărbătoare a naturii, şi este însăşi arta, datorită armoniei absolute a culorii, evidenţei formei, care creează sărbătoarea, bucuria contemplării.

În *Malurile apei*, motivul este ales, fără îndoială, de un virtuos care nu se mulţumeşte cu transparenţele luminilor şi ale penumbrelor, ci vrea ca înseşi lucrurile din natură să fie transparente. Delicateţea casei şi a tonurilor în general, precum şi încadrarea fericită, ne fac să simţim tot farmecul fanteziei creatoare.

excepţional. Dar ce se afla dincolo de acel ochi? Ce raport exista între ceea ce vedea şi ceea ce simţea sau imagina?

Picturile executate de Monet la Argenteuil între 1874 şi 1878 dau acestor întrebări cel mai strălucit răspuns. Ele atestă artistul pur, creatorul fericit. De exemplu: *Barcă cu pînze la Argenteuil*, datînd, conform tradiţiei, din 1873 (fig. 51); *Podul de la Argenteuil*, 1874 (fig. 52); *Malurile apei*, 1874 (fig. 53); *Bărci la Argenteuil*, 1875 (fig. 56).

Tot ce mai era încă polemică în *La Grenouillère* dispare în *Barcă cu pînze la Argenteuil*. Schimbările de ton înlocuiesc contrastele, şi asta nu prin fuziunea culorilor ci prin diviziunea şi juxtapunerea acestora, care creează sinteza optică. Negrul a dispărut de pe paleta pictorului: singure, culorile curcubeului creează luminile şi umbrele, devenind substanţa formei. Nici ceea ce e îndepărtat sau apropiat, nici obiectele, nici apa, nici cerul nu schimbă stilul pictural care curge în mod natural, transformînd totul într-o viziune ideală. Reprezentarea spaţiului, nesegmentată, fără planuri precise, uneşte ceea ce e apropiat şi ceea ce e îndepărtat. Violetul şi galbenurile se găsesc în albastrul apei ca şi în albastrul cerului, şi totuşi tonul lor diferit face să se deosebească ceea ce este lichid de ceea ce e aerian, astfel ca oglinda fluviului să poată ţine loc de temelie cerului. Perspectiva geometrică este părăsită pentru a lăsa să se simtă fluiditatea infinită a vieţii atmosferice. Fiecare culoare în parte e atenuată, dar ansamblul e intens pentru a scoate în evidenţă melancolia zilei care moare, învăpăiată, la orizont, în timp ce vela cea mare îşi pierde strălucirea într-o penumbră cenuşie. Contemplaţie a vizionarului care participă la viaţa luminii, la moartea ei lentă în asfinţitul soarelui, la desfăşurarea vălului de melancolie pe care această moarte îl aruncă asupra întregii firi.

În *Podul de la Argenteuil*, culoarea devine mai intensă într-un spaţiu delimitat şi precis. Nuanţele de verde, galben, albastru, violet încetează de a mai fi culori locale, ele trăiesc datorită faptului că trec unele într-altele, iar lumina nu este altceva decît vibraţia lor continuă, participarea lor la viaţa cosmosului, care îşi găseşte forma sa solidă şi bine stabilită în însăşi evidenţa lui. Este o sărbătoare a naturii, şi este însăşi arta, datorită armoniei absolute a culorii, evidenţei formei, care creează sărbătoarea, bucuria contemplării.

În *Malurile apei*, motivul este ales, fără îndoială, de un virtuos care nu se mulţumeşte cu transparenţele luminilor şi ale penumbrelor, ci vrea ca înseşi lucrurile din natură să fie transparente. Delicateţea casei şi a tonurilor în general, precum şi încadrarea fericită, ne fac să simţim tot farmecul fanteziei creatoare.

Bărci la Argenteuil este şi mai fantastic. Monet simte nevoia să închidă riguros spaţiul pentru a înălţa spre cer acele filamente luminoase care sînt catargele bărcilor cu vele şi reflectarea lor în apă; şi care nu sînt jocuri de artificii numai pentru că sînt prea pure, prea intime, adevărate glasuri ale sufletului. Există în acest tablou cu tonuri uşoare, deşi intense, o nevoie de disciplină formală care îl vesteşte pe Seurat.

Acestea sînt clipele de har ale lui Monet, legendele culorii sale, contemplarea acelei minuni care este lumea. Îi e de ajuns să-şi privească grădina, sau fluviul care trece pe-aproape, fără a simţi nevoia să facă dovada forţei sale, să-i seducă pe cei care nu vor să ştie de el. E un răstimp fericit — care nu se va mai întoarce niciodată, un vis de scurtă durată, pentru că setea de cucerire îl cuprinde din nou.

În 1877 a pictat mai multe vederi ale *Gării Saint-Lazare*, printre care şi cea care se află la Institutul de Artă din Chicago . În 1877 locomotiva entuziasma încă inimile ca un miracol al ştiinţei: a o picta într-o gară însemna a pune în faţa formelor şi compoziţiilor tradiţionale realitatea vieţii moderne, a opune falşilor zei forţa diabolică a vieţii. Mai mult încă, Monet vroia să demonstreze că pînă şi o maşină neagră şi un acoperiş de sticlă înnegrită puteau fi redate cu ajutorul albastrului, şi că griul murdar al pavajului putea fi văzut în verde, că însuşi fumul putea să devină motiv de lumină. Deşi subiectul este static, valorile de energie, de spaţiu, de contraste, de mişcare picturală sînt pe deplin realizate. Totuşi accentul polemic predomină libera contemplaţie, ca şi în tablourile pictate înainte de 1870, deşi virtuozitatea pictorului e mai mare. Însuşi faptul de a picta o serie de tablouri tratînd acelaşi subiect, fie că era vorba de anumite diferenţe de lumină şi de oră, pictorul mutîndu-şi şevaletul cînd într-un loc, cînd în altul, indică un program care împiedică libertatea creatoare.

Expoziţia impresioniştilor din 1877 fusese un faliment material, dar un succes moral. Monet profită de aceasta pentru a ieşi din încurcăturile sale financiare. Durand-Ruel şi Duret îi recunosc o abilitate deosebită în a-şi vinde tablourile. În 1880 părăseşte grupul impresioniştilor pentru a expune la Salon, de unde furia lui Degas care-i reproşează « reclama deşănţată » pe care şi-o face. Într-un interviu pe care-l acordă, în 1880, lui Taboureaux, Monet vorbeşte pe un ton mîndru şi distant: *« Sînt impresionist . . . dar nu-mi mai văd decît foarte rar confraţii, fie ei bărbaţi sau femei. Biserica a devenit o şcoală banală care-şi deschide porţile oricărui zmîngălitor ».* [1]

[1] L. Venturi, *Les Archives de l'Impressionnisme*, vol. II., p. 340.

Tot în 1880 Zola notează că grupul impresioniștilor «*pare a-și fi trăit traiul*», explicînd astfel ceea ce crede că a provocat falimentul lor: «*nenorocirea cea mai mare este că niciunul dintre artiștii acestui grup n-a realizat cu toată forța și în mod categoric formula cea nouă pe care o aduc, cu toții, risipită în operele lor. Formula este prezentă, divizată însă la infinit; dar nicăieri, la nici unul dintre ei, nu este aplicată de mîna unui maestru*». [1] Ce ar fi trebuit să facă acest maestru, Zola ne arată în 1886, în romanul său *Opera* (L'Œuvre). Lantier vrea să picteze: «*Toată viața modernă. Fresce înaite ca Panteonul. O blestemată serie de pînze care să revoluționeze Luvrul*». Monet se crede a fi «maestrul» capabil să realizeze ceea ce alții nu puteau face, dar nu acceptă ideea decorației decît la sfîrșitul lungii sale vieți, în *Nuferii* de la Orangerie, care reprezintă eroarea sa artistică cea mai gravă. După 1880, știind că stilul său, ca de altfel al tuturor impresioniștilor, nu permitea o extindere decorativă, imaginează serii întregi de variații ale aceluiași motiv ca un șirag de cînturi pentru a alcătui marele poem. Acea totalitate artistică pe care la Argenteuil o găsise într-un reflex al apei sau în tremurul unei frunze, a căutat-o în zadar în precizările de oră, de anotimp, de condiții atmosferice.

În 1880 Monet pictează seria *Sloiurilor de la Vétheuil* din care face parte *Dezghețul* (fig. 55), numai în gri, alb și albastru, cu treceri subtile de ton care dau, la o anumită distanță, impresia vidului, a frigului, a morții lucrurilor. Dar această impresie rămîne vagă, deoarece-i lipsește o formă spontană, care să se înfiripe din aceeași lumină, lipsită de vitalitate. Ochiul extraordinar de pătrunzător al lui Monet nu e de ajuns, e nevoie de participarea întregii sale ființe, care să se concentreze în fantezie; în acest tablou însă, fantezia nu are nici un rol.

Și tocmai după 1880 rezultatul devine evanescent, dacă nu chiar violent. *Bărci în timpul iernii*, care datează din 1885 (fig. 57), prezintă o sinteză riguroasă, sugestivă de efecte prin contrast. Violetul acoperișurilor, al pămîntului, al bărcilor, al casei se opune verdelui mării. Cerul, doar o fîșie îngustă, gri-violet. Înălțarea orizontului, și în consecință, racursiul, de sus, al tuturor imaginilor, sînt inspirate de stampele japoneze. Iar coloritul exasperat care ia locul estompării luminii e, poate, o invenție de a lui Monet datorită descoperirii soarelui mediteranean cu ocazia șederii sale, cu un an înainte, la Bordighera. Așa cum va face Van Gogh un an mai tîrziu, Monet folosește culorile într-un chip arbitrar pentru a se exprima cu mai multă forță. Van Gogh însă va transforma această preferință într-un stil, pe

---

[1] Idem, *Les Archives de l'Impressionnisme*, vol. II, p. 280.

cînd Monet nu se va opri la ea, va trece la noi experiențe, mulțumindu-se să pună premizele din care, douăzeci de ani mai tîrziu, va lua naștere fovismul.

Din grupul « Clăilor », expuse în 1891, fac parte *Clăi, sfîrșit de vară* (fig. 58). Este o serie remarcabilă datorită indiferenței crescînde a pictorului față de subiectul reprezentat, căutării de forme foarte simple — doar un pretext pentru a studia lumina — cu o iradiere moleculară oarecum confuză.

« Plopii » expuși în grup în 1892, din care fac parte *Plopii de pe malul Eptei*, din 1890 (fig. 59) tind, dimpotrivă, spre o compoziție decorativă, care nu e lipsită de finețe, și care anunță noul stil de la sfîrșitul secolului.

Urmează « Catedralele », « Vederile de pe Tamisa », și, în sfîrșit, « Nuferii ». Monet caută subiecte excepționale, se avîntă în încercări imposibile, se declară dezgustat de tot ceea ce reprezintă reușită ușoară și realizează minuni de abilitate tehnică. Nuanțele sînt omogene, riguros stabilite, dar cu cît devin mai subtile, cu atît pierd din vitalitate, cu cît lumina este mai îngrijit redată și mai studiată, cu atît se eliberează mai greu dintr-o ceață care învăluie totul și care estompează obiectul reprezentat. Ceea ce rămîne e o nevoie de măreție, de putere, de efort eroic. Desigur, studiul luminii în aceste serii e un program științific, dar realizarea picturală trădează tendințe sentimentale. Exprimarea inexprimabilului, a misterului, a unor sentimente atît de generale încît își pierd caracterul concret și evidența lor artistică, trădează la Monet același gust din care a luat naștere simbolismul. În aceasta Monet apare ca un veleitar, căci ceea ce dăinuie în el din impresionism îl împiedică să realizeze din plin acest nou ideal.

Catedrala din Rouen, fațada occidentală, 1894 (fig. 61) este una din cele mai luminoase lucrări ale seriei. Blanche vorbește de « *dramă atmosferică* ». Dar părerea cea mai răspîndită printre critici e că aceste « Catedrale » sînt semnul cel mai evident al decadenței geniului creator al lui Monet; în « Clăi » natura nu căpătase o formă, Catedrala din Rouen, în schimb, are ea însăși o formă pe care pictura lui Monet s-a străduit s-o păstreze, fără a reuși însă.

La Giverny, Monet creează chiar el o grădină pentru a o putea picta. Într-un lac artificial găsește motivul unui adevărat program: să picteze lucrurile solide, apa și atmosfera într-o manieră care să le contopească pe toate. Și iată foarte bogata serie a « Nuferilor » din care face parte *Bazinul cu nuferi, armonie în roz* (fig. 60). Nici un accent tragic în această specie de « cupio dissolvi », ci un joc de artificii căruia extraordinara sa abilitate nu-i răpește caracterul de joc.

Succesul de public al lui Monet creşte, devine chiar paradoxal, toţi se grăbesc să cumpere pînzele lui Monet, nu izolate, ci în serii. Totuşi tinerii artişti încep să se îndepărteze de el, iar cîţiva critici îi spun adevăruri care îl dor. Ceea ce nu-l împiedică să-şi privească opera cu toată imparţialitatea: « *Mai mult ca oricînd, constat azi cît de factice e succesul nemeritat pe care l-am avut . . . Ştiu foarte bine, dinainte, că-mi veţi găsi pînzele perfecte. Ştiu că dacă le expun ele vor avea un mare succes, ceea ce mi-e complet indiferent deoarece ştiu că sînt proaste, şi o ştiu în mod sigur.* »[1] Aşa îi scria el lui Durand-Ruel la 10 mai 1910. E trist că în clipele acelea de descurajare, Monet uită că picturile sale de la Argenteuil îi asigură un loc veşnic în istoria artei.

Reacţia împotriva impresionismului, care a urmat curînd după marele său succes, a fost îndreptată în primul rînd împotriva lui Monet, impresionistul tipic, ale cărui tendinţe ulterioare erau complet ignorate. Şi astfel, cînd moare, în 1926, faima sa de erou naţional, de ultim reprezentant al unui trecut legendar, acoperit de glorie, n-a fost suficientă pentru a ascunde că, de o bună bucată de vreme, Monet încetase de a mai fi actual.

[1] L. Venturi, *Les Archives de l'Impressionnisme*, vol. I, p. 346.

CAPITOLUL IV

CAMILLE PISSARRO

Pentru a înțelege gustul lui Pissarro în toată complexitatea lui, trebuie să ne amintim că s-a născut cu aproape zece ani înaintea celorlalți mari impresioniști, că a contribuit la formarea impresionismului după ce se inspirase din îndrăzneala lui Monet, că i-a influențat pe Cézanne și pe Seurat, chiar dacă, după aceea, a primit și el sugestii de la ei, că i-a făcut educația artistică lui Gauguin care s-a îndepărtat mai tîrziu de el și că, în sfîrșit, în ciuda greutății de a trăi numai din pictură și a mizeriei negre în care s-a găsit adesea între 1870 și 1890, a continuat cu încredere, fără compromisuri, dar cu numeroase îndoieli asupra lui însuși, să-și modifice și, după cum credea, să-și îmbunătățească stilul.

Una din frazele sale: « *Am simțit cum mi se emancipa conștiința în ziua în care mi s-au emancipat ochii* » arată cît se poate de bine raporturile dintre arta și gîndirea sa morală. Deși era un naturalist convins, a înțeles repede că arta, departe de a însemna o simplă supunere față de datele naturii, este o realitate diferită și autonomă. Fire plină de generozitate, a îmbrățișat cauza dezmoșteniților și s-a considerat ca făcînd parte dintre ei, cu o încredere deplină în acel socialism incipient care se identifica în libertatea de gîndire și de conștiință și se confunda cu anarhia. Incapabil să facă rău unei muște, bun, răbdător, credincios chiar față de prietenii care nu s-au purtat întotdeauna bine cu el, resemnîndu-se să suporte orice nedreptate personală, Pissarro se revolta împotriva tuturor nedreptăților sociale, gata să surprindă și să condamne devierile morale, să lupte pentru idealul umanității. Dar credincios artei, refuzînd s-o transforme într-un instrument al idealurilor sale morale și sociale, el s-a mulțumit să transmită

aceste idei formei copacilor și caselor sale, pe care le-a umanizat cu rezonanțe multiple.

Se știe că impresionismul a contribuit în felul său la recunoașterea demnității umane în rîndul claselor celor dezmoșteniți, prin alegerea unui motiv umil, verze și cocioabe în loc de trandafiri și palate, și printr-o aversiune vădită față de orice eleganță sau rafinament social. Dar nimeni nu a mers atît de departe, pe această cale, ca Pissarro: de aceea a și fost acuzat, începînd din 1870 și chiar și după moartea sa, de vulgaritate și prozaism de critici care nu înțelegeau că descoperise de fapt poezia lucrurilor umile, cotidiene, fără să-și dea măcar seama că sînt umile, fără măcar să se gîndească la ceea ce poate fi prozaic la un prinț și poetic la un țăran.

Duret îi scria în 1873: « *Aveți . . . un sentiment intim și profund al naturii, și un penel viguros datorită căruia un tablou frumos pictat de dumneavoastră devine ceva definitiv așezat* » [1], în opoziție cu ceea ce același Duret numea « ochiul fantastic» al lui Monet. Și aceasta tocmai pentru că Pissarro picta în limitele naturaliste chiar și după ce luase de la Monet diviziunea tonurilor, iar, pe de altă parte, Monet și-a creat capodoperele în momentul precis în care a făcut să coincidă imaginația sa « luminoasă» cu construcția spațială a tabloului pe care i-o sugera Pissarro. Astfel Pissarro nu numai că a realizat din plin viziunea sa impresionistă, dar a contribuit la acea perfectă armonie pe care o găsim în tablourile impresioniștilor la apogeul artei lor.

După 1880 gustul lui Pissarro a deviat, influențat fie de veleitățile științifice ale lui Seurat, fie de primitivismul sentimental al prerafaeliților, sau de căutările decorative ale « artei noi». Și-a revenit însă în ultimii ani ai vieții pentru a mai crea cîteva capodopere. Ceea ce înseamnă că smerenia lui în fața motivului, ingenuitatea poetică și entuziasmul tineresc care l-au însoțit pînă la bătrînețe i-au permis să-și învingă lipsa de prudență artistică și să se lase în voia visului său de afectuoasă acceptare a întregii naturi.

Născut în 1830 la Saint-Thomas în Antile, în 1852 Camille Pissarro își părăsește familia și slujba pentru a se consacra picturii. În 1855 sosește la Paris, unde încearcă un adevărat entuziasm pentru pînzele lui Corot. Doi pictori danezi, frații Fritz și Anton Melbye, îl învață tehnica picturii, dragostea pentru precizie

---

[1] R. Pissarro și L. Venturi, *Camille Pissarro*, vol. I, p. 26.

și o oarecare pedanterie. Corot în special, și chiar și Courbet, au devenit repede modelele sale ideale. Acceptat la Salon în 1859, el continuă să expună pînă în 1870, deși cu unele întreruperi.

Toate acestea explică de ce *Coasta Jallais de la Pontoise* care datează aproximativ din 1867 (fig. 63), lucrare contemporană cu *Femeile în grădină* de Monet, este opera unui pictor cu experiență și mult mai tradiționalist decît Monet. Lipsesc în acest tablou acele raporturi de lumină și de culoare care vor face mai tîrziu un mare pictor din Pissarro, găsim în schimb toate celelalte calități ale pictorului. În ciuda dimensiunilor pînzei — doi metri lățime — efectul de ansamblu este obținut printr-o riguroasă subordonare a detaliilor, de unde o omogenitate de formă-culoare care înseamnă artă conștientă. Volumul colinei, deși inspirat de Courbet, este realizat în mod pictural, cu o oarecare distanță atmosferică și, în consecință, fără nimic greoi. Suprafețele caselor sînt bine determinate, în maniera lui Corot, prin contrastul culorilor: ele subliniază claritatea zonelor colinei. În primul plan, tușele ușoare și variate sugerează imersiunea volumelor în atmosferă. Culorile sînt întunecate și prețioase, convenționale și perfect armonizate. Nu este vorba de opera unui geniu, ci de munca unui pictor auster, inteligent, credincios naturii, dar conștient de faptul că opera sa trebuie să fie o armonie formală și cromatică.

Cu vreo doi ani mai tîrziu Pissarro pictează *Ecluza de la Bougival* (fig. 71). Toată compoziția este condiționată de reflexele apei. Contrastelor de culori li se subtituie nuanțările continui, încrucișările de lumini și de umbre. Efectul de perspectivă adaugă soliditate compoziției, dar efectul de suprafețe predomină față de efectul de profunzime, astfel încît volumele, deși persistente, pierd mult din greutate, devin fluide. De n-ar fi existat *La Grenouillère* a lui Monet, probabil că Pissarro n-ar fi pictat în felul acesta, dar tabloul său este mai organic și mai armonios.

Ceea ce înseamnă că Pissarro nu are îndrăzneala lui Monet, că nu inventează stilul cel nou, de care, dimpotrivă, se apropie încetul cu încetul, dar ceea ce asimilează intră în tradiția sa proprie, în organismul său bine gîndit și bine construit, cu acea siguranță care-i lipsește lui Monet, veșnic în derută.

În 1870, cînd izbucnește războiul, Pissarro se refugiază la Londra, apoi se întoarce la Louveciennes, în 1871. Duret și Degas, singurii cumpărători ai tablourilor sale de care avem cunoștință, îl preferă lui Monet și lui Sisley. Pissarro

regăsește cerul, drumurile și arborii din împrejurimile Parisului pe care le cunoaște atît de bine, le iubește și le reprezintă cu o adeziune plină de spontaneitate. Înainte de 1870 picta pînze mari; acum le limitează formatul nu numai pentru că lucrează mai ușor în aer liber dacă dimensiunile pînzei sînt mici, dar și pentru că, eliberîndu-se de nevoia de a reprezenta subiecte eroice, percepe cu și mai multă acuitate raportul dintre smerenia sa și aceea a motivului ales. Îi place mai ales să reprezinte drumuri în perspectivă, care-i permit să construiască spațiul tabloului în chipul cel mai elementar și să umple acest spațiu cu luminile și umbrele sale. Există unele efecte de ploaie în care nuanțele de gri au multă delicatețe, răspunzînd întru totul melancoliei artistului. Valorile cromatice răzbat încetul cu încetul din acel gri: ies mai întîi la iveală nuanțele de albastru și de verde, apoi un roz cu un zîmbet trist.

Un exemplu privind aceste motive de drumuri în perspectivă este *Împrejurimile orașului Louveciennes*, *Drumul* (fig. 65), datat din 1871. Cu toată libertatea și delicatețea tușei, contrastele de culori și de suprafețe sînt încă destul de crude.

Dar încă din 1872, în *Drumul spre Osny*, *Pontoise*, (fig. 66), tranziția de tentă ia locul contrastului, efectul atmosferei este pe deplin realizat, iar exuberanța naturii apare cu mai multă intensitate. Tipul de drum este și el diferit: înainte, drumurile în perspectivă ale lui Pissarro aveau drept scop crearea spațiului, acum este vorba de o « cotitură », de un « drum cotit » care oferă mai multe posibilități picturale, deoarece echilibrează golul și plinul, spațiul și volumul, și care s-a bucurat, de aceea, de o deosebită favoare, mai cu seamă în arta lui Cézanne. Lumina a și devenit interpreta întregii naturi, dar tonurile rămîn grave.

În 1873, dimpotrivă, găsim la Pissarro o explozie a culorii însoțită de o mai mare libertate de imaginație. *Claia*, 1873 (fig. 68) este o capodoperă. O simplă claie, pe întinderea ogoarelor: motiv mai simplu nici nu există. Masa clăii este aproape conică, fără a fi geometrică, pentru a absorbi culoarea picturală. Prețiozitatea și varietatea culorii sînt excepționale: cerul este un degradeu de roz, alb, violet, albastru. Cîmpia se compune din zone albe, galbene, verzi și roz; fiecare culoare își are funcția ei în efectul de lumină pentru a da viață penumbrei și a armoniza întregul. Iar lumina capătă acum valoare de sinteză, trădînd starea sufletească a pictorului, extazul de care e cuprins în fața maiestății naturii.

Din același an datează și *Uliță de sat*, *Auvers-sur-Oise* (fig. 64), în care intensitatea culorii nu împiedică liberele contraste de clar și de obscur, în care volumul lucrurilor reprezentate se accentuează, cocioabele devenind monumentale da-

torită clarității sintetice, libertății și energiei creatoare, inspirației tragice a artistului. Stînd lîngă Cézanne, Pissarro dobîndește o agresivitate de imaginație care îi era necunoscută pînă atunci.

În 1873 «emanciparea» ochiului lui Pissarro e un fapt consumat și, timp de cîțiva ani, capodoperele se succed unele după altele. Cu Pissarro se întîmplă ceea ce s-a mai întîmplat și altădată în istoria artei, cu Piero della Francesca sau cu Vermeer van Delft, de pildă; atunci cînd culoarea, intensificîndu-se, capătă o formă nouă care i se potrivește la perfecție, din care izvorăsc o blîndețe, o puritate, o poezie incomparabilă. Faptul că evoluția stilului lui Pissarro s-a făcut în mod lent, modestia omului, devoțiunea față de idealul său, toate acestea la un loc favorizează maturitatea și perfecțiunea.

Țărancă împingînd o roabă, din 1874 (fig. 69), prezintă un motiv simplu și modest. Dar culorile, nuanțe de albastru, de verde, de galben și de alb, sînt de ajuns pentru a fascina privitorul și a-l transporta într-o țară de vis. Materia este grasă, bogată și conține o lumină difuză care pătrunde volumele și, în timp ce le definește realitatea, exaltă această realitate și o pune pe planul fanteziei.

În 1875 pictează *Podețul, Pontoise* (fig. 62). Nu numai că depășește pitorescul, dar însuși efectul pictural este supus unei necesități de construcție ideală, produs al gîndirii și al tușei. Fără ca Pissarro să abdice cîtuși de puțin de la personalitatea sa, acest tablou este un rezultat fericit, *à la* Cézanne. Iată-ne transportați într-o zonă în care sensul eternității naturii disimulează orice contingență și orice fel de localizare. Nimic mai monumental și, în același timp, mai natural. Plinul și golul, volumul și atmosfera se contopesc într-o compoziție perfect constituită. Culorile, puține ca număr, dar strălucitoare: acordul fundamental este dat de griul umbrit al trunchiurilor pe galbenul podului.

Asemenea rezultate excepționale îl încurajează pe Pissarro și-l fac din ce în ce mai îndrăzneț. *Colnicul boilor, Pontoise*, din 1877 (fig. 73), a devenit faimos, și pe bună dreptate. Motivul copacilor despuiați care lasă să se întrevadă printre ei case și coline fusese tratat de Pissarro și mai înainte. Pe atunci însă nu avea la dispoziție nici culorile sale intense, nici lumina sa învăluitoare. Acum însă lumini și penumbre se amestecă și se contopesc, vibrînd și imprimînd vitalitate imaginilor fără a tulbura exactitatea planurilor, care apar reale chiar și în această lume fantastică, exaltată de nuanțe luminoase de galben, verde și albastru.

Grădina de zarzavat și pomii înfloriți, primăvara, Pontoise, datînd tot din 1877 (fig. 74), reușește să păstreze o compoziție bine echilibrată, în ciuda vălului

alcătuit din mii de tuşe înflorate. Bucuria, prospeţimea, exuberanţa inspirate de renaşterea primăvăratică a naturii sînt pe deplin redate. Florile sînt albe, cu umbre albastre, ca şi cerul care pare de asemenea înflorit. Aceste două tonuri deschise sînt limitate de griul-albastru al caselor, de verdele-galben-albastru al pămîntului. Libertatea tuşei şi exaltarea culorilor trădează un gen de inspiraţie care ne aminteşte de Monet, dar la care se adaugă soliditatea constructivă tipică pentru Pissarro.

Pînă prin 1880 activitatea lui Pissarro atinge perfecţiunea datorită energiei creatoare cît şi văditei sale seninătăţi sufleteşti. Fapt cu atît mai remarcabil cu cît nu corespunde nici pe departe condiţiilor sale de viaţă — niciodată n-a cunoscut o mizerie mai cumplită ca în 1878. Chiar şi robusteţea morală pe care o avusese Monet i-a lipsit lui Pissarro în acei ani.

Un imbold pentru a-şi continua munca creatoare îi venea totuşi din comunitatea de ideal cu ceilalţi impresionişti şi din expoziţiile independente de Salon, cărora numai el singur le-a rămas credincios pînă în 1886: se simţea atras de aceste manifestări de independenţă faţă de arta oficială, deoarece considera mişcarea impresionistă drept unul din numeroasele acte de răzvrătire faţă de relele care bîntuiau societatea constituită. Dincolo de avantajele materiale pe care le sperau impresioniştii şi pe care nu le obţineau, Pissarro vedea în expoziţiile acestora manifestarea unei doctrine artistice în care credea cu tărie. În schimb, cînd expoziţia din 1877 — desigur cea mai importantă a grupului — s-a dovedit lipsită de rezultate practice, Cézanne şi Renoir au dezertat, urmaţi în anul următor de Monet şi de Sisley. Pissarro a rămas neclintit pe poziţie cu Degas şi cu noii lor adepţi. Dar, departe de a-şi invidia foştii camarazi şi succesele lor, iată ce scria el, de pildă, în 1879, despre Renoir: «*Cred că s-a lansat. Cu atît mai bine. E aşa de îngrozitoare mizeria!*» [1]

În ceea ce-i priveşte pe alţii, se arată îngăduitor, nu însă şi cînd e vorba de el. În 1880, jurnalul *L'Artiste* scria despre el: «*Cincizeci de ani, un cap de apostol, întotdeauna cu cîte un carton sub fiecare braţ. Ceea ce face să se spună la Nouvelle-Athènes* [2] *...: Să-l salutăm pe Moise...Duce Tablele Legii*». Impresioniştii nu-şi formulaseră şi nici nu-şi scriseseră vreodată ei înşişi doctrina, iar formulările

---

[1] R. Pissarro şi L. Venturi, *C. Pissarro*, p. 37.

[2] La cafeneaua *Nouvelle-Athènes* (ca şi la cafenelele *Tortoni*, *Guerbois*, *Bade*) era locul de întîlnire al pictorilor impresionişti şi al celor ce au gravitat în jurul lor. *(N.R.)*

criticilor — Duranty, Burty, Mantz — nu constituiau propriu-zis o doctrină. De aceea, după 1880, cînd impresionismul părea sortit insuccesului, Monet pornește pe drumul aventurilor sale personale, Renoir se apropie de tradiția academică, Cézanne se izolează pentru a-și crea o doctrină proprie. Pissarro dă întîmplător peste doctrina lui Seurat, întemeietorul poantilismului, care-l atrage deoarece se bazează pe principiile științifice ale culorii. Diviziunea culorii, pe care impresioniștii o inventaseră prin intuiție, Seurat o aplică riguros, potrivit unor principii. Datorită încrederii pe care o avea în știință, considerată drept o forță a progresului uman și social, Pissarro s-a entuziasmat în chip firesc de noua doctrină.

În afară de aceasta, Pissarro se străduise încă din 1881 să dea compozițiilor sale o regularitate formală. *Viroagă, vedere spre Epluches* (fig. 72), care datează chiar din 1881, anunță gustul lui Seurat prin neta distincție dintre primul plan și fond, dintre regularitatea aproape geometrică a zonelor și staticitatea contemplativă. Deci, nu numai datorită veleităților sale științifice, ci și în virtutea unor afinități de gust l-a urmat Pissarro pe tînărul Seurat, fără a se gîndi o clipă la prejudiciul pe care faptul acesta îl va aduce autorității sale de pictor în vîrstă și atît de cunoscut; și s-a angajat în lupta impresioniștilor «științifici» contra impresioniștilor «romantici» (Monet și Renoir). Dar și-a dat curînd seama că tehnica punctelor pe care o folosea Seurat nu convenea nici temperamentului său și nici acuității impresiilor sale, și că, dimpotrivă, îl împiedica să se realizeze. Iată de ce, după ce a făptuit cîteva erori de gust în 1886, și după ce și-a încetinit ritmul producției sale artistice în anii următori, a căutat din nou expresia spontană a senzației sale și a înlocuit punctul de culoare cu virgula, precum și neta separare a punctelor de culoare cu trecerile intermediare. La moartea lui Seurat, în 1891, refuză oferta ce i se făcuse de-a deveni «șeful» neoimpresionismului.

Și totuși, experiența divizionistă n-a rămas fără urmări în ceea ce-l privește pe Pissarro, căci a început să simtă într-un mod nou forma și lumina, considerate în valoarea lor independent de contingențe și de realism. Poate că diferența dintre cele două maniere, dinainte și de după divizionism, se percepe destul de clar comparînd *Mătușa Larchevêque* din 1880 (fig. 67) cu *Femei la scăldat* din 1894 (fig. 75). *Mătușa Larchevêque* este un tablou viguros prin caracter, relief și lumină; una din imaginile cele mai pline de vitalitate create de artist: o țărancă energică, vulgară, șireată, nu lipsită totuși de bonomie. Efectul pictural depășește portretul realist, dar adevărata valoare a tabloului constă numai în vitalitatea care se degajă din el.

În *Femei la scăldat*, dimpotrivă, ploaia de lumină pe care o formează trupurile, apa, copacii, denotă că sensibilitatea artistului își găsește o ordine a sa ideală, care trece dincolo de realism și de contigența naturală și atinge o armonie cosmică, frumusețea.

Peisajele din Rouen din 1896 și 1898 sînt desigur capodoperele ultimei perioade a lui Pissarro. *Podul cel mare, Rouen*, 1896 (fig. 70), este o viziune grandioasă, îndepărtată, o exaltare a activității omenești, nu fără o umbră de retorică. Dar pictura are un admirabil echilibru de vibrație atmosferică și de forme bine conturate. Compoziția se întoarce la stabilitate, la certitudinea tablourilor lui Pissarro din epoca preimpresionistă; culoarea are însă o varietate, o intensitate și o vitalitate de neconceput fără experiența impresionistă și neoimpresionistă. Nuanțele de violet, roșu, verde, galben, albastru creează ele însele efectul de lumină și de umbră, adică forma.

Strada Băcăniei, la Rouen, dimineața, timp mohorît, 1898 (fig. 77), și alte tablouri similare sînt « catedralele» lui Pissarro. Cînd le-a pictat, a simțit pericolul unei confruntări cu cele ale lui Monet care avusese un mare succes și pe care Pissarro se străduia să le admire. Este evident că, între 1895 și 1898, cei doi artiști au fost mai diferiți ca oricînd. În timp ce Monet se concentra asupra efectului de lumină și neglija motivul pentru a face să triumfe visul său subiectiv, Pissarro rămînea atent la obiectul reprezentat, creea cu el un echilibru de formă și de culoare, îi simțea întreaga-i valoare monumentală, întreaga vitalitate constructivă, cu un efect artistic impunător.

Setea de a crea cît mai mult, de a ajunge la o tușă strălucitoare, de a realiza mișcarea și de a atinge minunea virtuozității — i se întețea o dată cu trecerea anilor. Privelișteа străzilor, a piețelor, a caselor, a podurilor din Paris devine, în ultimii săi ani, motivul său preferat. *Piața Teatrului Francez, efect de soare*, 1898 (fig. 76), este unul din peisajele cele mai pline de virtuozitate. Este o reîntoarcere la tușa impresionistă, cu o vivacitate care sugerează neliniștea. Tușa, rapidă, produce un efect care se vrea grandios, dar care este mai cu seamă complex.

Se întorsese de curînd din Le Havre, unde pictase cîteva privelişti din port deosebit de reușite, cînd, la sfîrșitul anului 1903, îl surprinde moartea.

Succesul de public pe care Monet și Renoir îl cunoșteau de atîta vreme, așteptase, ca să ajungă la Pissarro, pînă în 1892. Bucuria consacrării și a unei adevărate bunăstări după atîtea suferințe dădură artistului un nou avînt, deși

puterile începuseră să-l părăsească, şi-i permiseseră să înfăptuiască cîteva opere izbutite, dar, în acelaşi timp, îl siliră să lucreze în mare grabă şi să facă demonstraţia calităţilor sale de virtuos. Astfel încît, şi pentru Pissarro, cei care vor să-i înţeleagă valoarea absolută de artist trebuie să se întoarcă la lucrările dintre anii 1872 şi 1880.

CAPITOLUL V

ALFRED SISLEY

Cunoaştem multe lucrări de Alfred Sisley, cea mai mare parte din ele delicioase datorită coloritului cît și sentimentului cu care au fost pictate, dar foarte puține lucruri despre viața și ideile sale. Din grupul impresioniștilor, el este acela care, ca om, oferă imaginea cea mai palidă. Mort prea devreme pentru a i se fi recunoscut calitatea de pictor și de poet în pictură, a fost «descoperit» puțin după moartea sa cu un mare entuziasm și multă speculație. A intrat apoi în categoria valorilor de netăgăduit, desigur, dar de care lumea se ocupă puțin deoarece nu sînt actuale și nici nu au vreo legătură cu noile probleme de gust. Într-adevăr, Sisley nu a inventat nimic, dar a creat opere de artă. Corot, Courbet, Pissarro, Renoir și mai cu seamă Monet l-au învățat multe lucruri; el, Sisley, n-a învățat niciodată pe nimeni, de unde o oarecare detașare față de problemele zilei, o timiditate în a recepționa inovațiile celorlalți, o rezervă care l-a împiedicat să admită vreodată extrema, nici chiar a calităților. Dar rezerva, discreția, rafinamentul, însoțite de o imponderabilă notă de distincție și de cultură, sînt condiții excelente pentru a crea artă. Spre deosebire de Monet, a cărui operă monumentală face să se uite întrucîtva, în istoria gustului, dezinteresarea creatorului, Sisley nu are altă preocupare în afara aceleia de a mîngîia, de a gusta, de a contempla tonurile culorii. Un « mic maestru » desigur, dar se ştie că în pictură ideea de «mic» adăugată celei de «maestru» nu exclude absolutul artei.

S-a născut la Paris, în 1839, din părinți englezi, aparținînd unei familii de comercianți în care intraseră mai multe soții franceze, și care a trăit atît în Anglia cît și în Franța. După ce-și desăvîrșește educația la Paris, este trimis la Londra, în 1857, într-o casă de comerț, dar Alfred preferă să se intereseze de literatură și de

pictură, îl studiază pe Shakespeare, pe Turner şi pe Constable. Întors la Paris în 1862, frecventează atelierul lui Gleyre unde-i întîlneşte pe Monet, Renoir şi Bazille, pe care-i întovărăşeşte în 1864 la Chailly, lîngă Fontainebleau. În 1866 îl aflăm la Marlotte cu Renoir, în 1867 la Honfleur cu Bazille. În 1866 este primit la Salon, deşi nici Zola, nici Thoré şi nici Castagnary nu-i menţionează tabloul expus. În timpul războiului franco-prusac din 1870, Sisley, în calitatea lui de cetăţean englez, se refugiază la Londra şi intră în legătură cu Durand-Ruel care, în 1871, expune la Londra două din pînzele sale şi reproduce trei din ele în catalogul galeriei sale din 1873.

Din acest an datează şi cele dintîi aprecieri cu privire la Sisley, în comparaţie cu Monet şi Pissarro. Armand Silvestre declară că dintre aceştia trei Sisley este «cel mai armonios, cel mai puţin îndrăzneţ». Théodore Duret vorbeşte de «simţul decorativ» al lui Sisley care-i lipseşte lui Pissarro.

În anii următori, soarta lui Sisley se leagă de aceea a lui Monet, Pissarro şi Renoir. Nu mai are, ca să trăiască, decît ceea ce cîştigă cu pictura şi-şi suportă mizeria cu atîta demnitate, încît cei mai mulţi dintre cunoscuţi nu bănuie nimic. În 1874 expune cu camarazii săi la prima din acele expoziţii ale pictorilor independenţi care aveau să se numească mai tîrziu ale impresioniştilor şi continuă să expună în 1876 şi 1877, apoi încetează, cu excepţia anului 1882.

Nu cunoaştem decît foarte puţine lucruri cu privire la Sisley, de la începuturile sale şi pînă în momentul cînd se încheie perioada cea mai fericită a creaţiei sale. Dar nenumărate tablouri de-ale lui vorbesc destul de elocvent.

Pictura acceptată la Salonul din 1865 este *Marginea pădurii de la Fontainebleau* (fig. 79), pictată cu un an înainte. E o pînză mare (2,08 m lăţime), de tipul celor pe care le pictau Pissarro, Monet şi Renoir cam în aceeaşi epocă, adică un tablou cu caracter «realist», inspirat mai cu seamă din Courbet, în gri, brun, verde, albastru şi negru, greoi, serios şi bine executat. Cu excepţia cîtorva tuşe nervoase, nimic care să ne facă să-l bănuim pe viitorul pictor impresionist.

Trebuie să ajungem în 1870 pentru a găsi o operă de Sisley care, deşi menţinîndu-se în limitele preimpresionismului, să fie o adevărată încîntare în ceea ce priveşte culoarea: *Canalul Saint-Martin, la Paris* (fig. 89). Pictează în maniera pe care o folosea Monet în aceeaşi perioadă, dar avem de-a face cu altfel de artă, personală, mai calmă, cu un minus de energie şi o armonie de culori mai naturală, mai naivă şi mai pură. Verdele, albastrul şi violetul din primul plan au aceeaşi

tonalitate ca și casele albastre și cerul alb-albastru, astfel că unitatea cromatică a tabloului atinge perfecțiunea.

Producția lui Sisley dintre 1872 și 1876 e foarte abundentă și de o calitate pe care n-o mai întîlnim, după aceea, în lucrările sale.

Piața mică, *Argenteuil* (fig. 80) datează din 1872. Dacă comparăm această pînză cu tablourile anterioare ale lui Monet și ale lui Pissarro, constatăm nu numai un calm și o naturalețe mai mare la Sisley, dar și faptul că stilul lui îl continuă pe acela al lui Corot, al cărui elev se și declarase, de altfel, cînd expusese la Salon. Un sat nu înseamnă pentru Sisley un motiv de contraste de umbră și lumină, nici un îndemn la viață, ci un raport de culori. Iar aceste culori sînt mult mai variate, mai intense și mai bogate decît cele ale lui Corot. Galbenul, rozul și verdele subliniază tonurile de gri ale caselor ca și pe cele de brun ale terenului, acoperișurile sînt cînd brune, cînd gri închis pe un cer senin de un albastru trandafiriu.

Port-Marly, care datează din 1873 (fig. 78), este mai deplin original. Deși simplă și tradițională, compoziția este foarte fericită. În primul plan, redat prin tușe puternice,un mal ce trimite într-o depărtare legendară oglinda apelor liniștite care se îngustează după toate regulile perspectivei între maluri, pînă ating linia cerului. Copacii sînt galbeni-roșii, apa este de un albastru deschis, cerul albastru deschis bătînd în roz. Delicatețea tușei este infinită, ea face să vibreze apele, malurile, copacii, exact atîta cît le-o cere viața lor, ca și cum artistul s-ar fi temut să tulbure calmul și grația contemplației. Armonia discretă a tonurilor, grația decorativă a ansamblului, ușoara melancolie care învăluie farmecul toamnei — totul este exprimat cu o fantezie care nu depășește limitele naturalului. Cine vrea « valori plastice», « volume bine delimitate», nu trebuie să le caute la Sisley, a cărui fantezie iubește lucrurile ușoare și delicate, atmosfera care estompează tonurile de culoare și dă la iveală un aspect al artei veșnice.

În *Louveciennes*, *înălțimile de la Marly*, tablou pe care îl putem data 1873 (fig. 85), Sisley dezvăluie un alt aspect al artei sale, acela de a reda scînteierea luminii pe frunzele copacilor la marginea unui sat. Galbenul luminii pe verdele umbrei constituie motivul principal, întovărășit de tonuri de gri și de brun, și care se pierde în albastrul dealurilor îndepărtate și al cerului.

În *Port-Marly* viziunea, îndepărtată, permite o manieră sintetică care e o adevărată vrajă picturală; în *Louveciennes*, *înălțimile de la Marly* viziunea, apropiată, cere redarea unor detalii care ar putea fi realism descriptiv fără acel har suveran

al lui Sisley, discreția, datorită căreia orice obiect e absorbit de vibrația luminii, rămînînd totuși calm printr-o tușă ușoară, creatoare de frumusețe.

Efectele de zăpadă au interesat adesea pe impresioniști, lucru ușor de înțeles: să scoți din alb-gri o armonie de culori intense era o temă atrăgătoare. Monet, Pissarro, Renoir au găsit unele efecte fericite. Dar poate că niciunul dintre ei n-a egalat efectele de zăpadă ale lui Sisley, și asta tocmai pentru că ochiul acestuia resimțea delicatețea tranzițiilor de ton într-un fel incomparabil. *Efect de zăpadă la Louveciennes*, datat 1874 (fig. 88), are o serie de tonuri roz ce sugerează optimismul, simpatia pentru această mantie albă care acoperă casele și pămîntul, iar compoziția, închisă și strînsă, denotă intima legătură dintre artist și natură.

Drumul Principesei la Louveciennes, seara, datat 1875 (fig. 82), este un miracol de transformare artistică a unui motiv care, prin el însuși, ar fi nu numai banal, dar chiar și urît: numele drumului pare dat în bătaie de joc. Îndrăzneala cromatică e mai accentuată, casele devin roz, verzi sau albastru deschis, și într-un ton diferit, chiar și drumul, colinele și cerul devin roz, verzui sau albastru deschis. Strălucirea culorilor, prețioasă, ne vorbește despre extazul resimțit de artist în fața luminii asfințitului, fără ca el să privească asfințitul, dezvăluindu-ne în același timp seninătatea eternei tinereți a pictorului și puritatea sa sufletească.

Inundația de la Port-Marly a atras atenția lui Sisley în numeroase tablouri: tremurul luminii în apa care cuprinde totul și a cărei umezeală învăluie orice lucru era pentru impresionism un motiv tipic. La muzeul Impresionismului de la Paris se văd două din aceste tablouri, amîndouă datate din 1876, unul este *Inundația la Port-Marly*, celălalt, mai bine compus, *Barca în timpul inundației* (fig. 81), colorit amîndurora contopindu-se la modul pictural: nuanțe de gri și de albastru deschis cu cîteva tușe de brun. Senzația naturală de umiditate care invadează totul devine, prin pensula lui Sisley, un fel de orgie, o legendă. Se mai poate vedea și azi, pe drumul de la Port-Marly, acea casă care nu s-a schimbat, o biată casă obișnuită, și e bine să fie văzută, căci numai atunci îți poți da seama de totala transformare poetică la care a supus-o Sisley.

În același an, 1876, Sisley picta un tablou de cu totul altă factură: *Peisaj* (fig. 83). Agitația lui Monet îl inspiră, vrea să fie tare și hotărît ca cei mai buni dintre tovarășii săi, vrea să facă în așa fel încît pămîntul, apa, și mai ales copacii și tufișurile să tresalte de viață, și-atunci își întrerupe compoziția și limitează varietatea culorilor accentuînd tonurile închise. Tabloul este eficace și convingător pentru că artistul a captat o impresie firească ce rămîne la baza elaborării sale fantastice. Sisley

poate să facă ce vrea, și face totul bine. Se simte totuși că valoarea contemplației sale e de altă natură, că ceea ce se cheamă constanta lui se află în *Barca în timpul inundației*, și că momentul acela de neliniște, deși bine redat, trebuie să fie o excepție.

Aceasta devine totuși o nouă orientare în gustul său, așa cum se poate constata în *Sena la Suresnes*, din 1877 (fig. 84). Cerul este acoperit de nori albi și gri-violet care anunță furtuna, dar pentru a le da aparența de agitație pictorul îi face denși și profunzi, asemănători cu un ghețar, ceea ce îngreunează și dezechilibrează tot tabloul. Chiar și pe pămînt și pe fluviu totul devine greoi, cu toate că tușa se agită pentru ca formele să pară mai aeriene; dar nu izbutește deoarece culorile închise devin prea întunecate, iar cele deschise, prea deschise și lipsite de lumină. Agitația nu reușește să exprime mișcarea lucrurilor. Efectul este însă grandios, datorită unui efort de voință, dar se simte artificiul.

În 1878, Sisley are impresia că publicul îi devine favorabil, și ia hotărîrea să părăsească expozițiile impresioniste și să-și trimită tablourile la Salon, așa cum făcuse și Renoir. A fost refuzat însă, și s-a regăsit mai izolat ca niciodată, din ce în ce mai încolțit de lipsa de bani. Din 1880 la 1883 situația sa materială se îmbunătățește oarecum în urma cumpărării de către Durand-Ruel a cîtorva pînze de ale sale; tot la Durand-Ruel are loc, în 1883, prima sa expoziție personală. Dar are mai puțin succes chiar și decît camarazii săi. Achizițiile lui Durand-Ruel devin mai rare, iar greutățile materiale reîncep. Se zbate, se agită, ajunge chiar în pragul disperării.

Între timp Seurat și divizionismul irupseră ca printr-o explozie în gustul parizian. Pissarro, după cum s-a mai spus, pornise pe urmele lui. Monet și Renoir i se opuseseră, ei fiind reprezentanții impresioniștilor «romantici» împotriva celor «științifici»: se reînnoiau însă și ei, Monet îndreptîndu-se spre un viitor fovism, Renoir căutînd să se reîntoarcă la tradiție. Sisley ar fi vrut să-l urmeze pe Monet, dar noile lui experiențe sînt din ce în ce mai potrivnice firii sale. În 1887 Pissarro declară că pictura lui Sisley nu s-a schimbat de fel, că e abilă și destul de delicată, dar cu totul greșită.

Sisley nu se dă bătut și face încercări în toate direcțiile, deși uneori fără succes.

O cocioabă la Sablons, 1885 (fig. 90), prezintă o intensitate de lumină, concentrată în forme simple, care denotă cît de mult îl interesa pe Sisley studiul lumi-

nozității poantiliste, în ciuda tușei care-și păstra forma de virgulă. Ansamblul tabloului păstrează o grație atrăgătoare.

Dimpotrivă, *Apus de soare pe rîul Loing, Saint-Michel, Moret*, 1889 (fig. 87), vădește o sinteză riguroasă de contraste, paralelă cu cea a lui Monet în clipele sale prefoviste. Totuși, compoziția lui Sisley rămîne tradițională, ba chiar preimpresionistă, de unde un dezechilibru care denotă că Sisley nu a înțeles motivele acelei reînnoiri care a urmat după criza impresionismului. Și, totuși, simți în acest tablou o energie picturală caracteristică unui adevărat maestru.

Altădată, dimpotrivă, ca în *Dimineață de septembrie*, din 1888, pe care Statul i-o cumpără pentru Muzeul din Agen, unde se află și azi, abilitatea pictorului nu este suficientă pentru a ascunde absența sufletului.

Culorile sale devin din ce în ce mai strălucitoare, formele dobîndesc volum; setea de a lucra cît mai mult pare să-l readucă, după atîtea experiențe, la realismul său de la început, făcîndu-l adică să accentueze reprezentarea naturii fizice a lucrurilor în detrimentul poeziei.

Acesta este și cazul *Podului de la Moret*, 1894 (fig. 86), în care tușa impresionistă și reflexele apei nu sînt suficiente pentru a împiedica culorile să distoneze, formele să pară fotografice, iar materialitatea reprezentării să-și piardă orice forță artistică.

Încă din 1890 sănătatea lui Sisley se șubrezește, iar succesul, care-i surîde acum lui Monet, Renoir și Pissarro, continuă să-l ocolească. Din 1890 și pînă în ajunul morții sale, Sisley expune numeroase picturi la Salonul Societății Naționale. În 1892, Octave Mirbeau relevă, în « Figaro », deosebirea dintre producția veche și cea recentă a pictorului:

« *Sensibilitatea sa foarte fină, foarte vibrantă*, scrie el, *se găsea în largul său în fața tuturor privelиștilor naturii; primea de la ele impresii nu foarte violente, dar multiple și vii . . . Pictura sa conținea mai mult farmec decît forță, o grație înnăscută, ceva vioi, elegant și nepăsător, un « dacă-ți place » care-ți făcea o deosebită plăcere; el dădea nonfinitului o poezie uneori delicioasă . . . Recentele expoziții ale domnului Sisley au decepționat, poate; nu că și-ar fi pierdut toate calitățile. I-a rămas o eleganță, o grație, o viziune a lucrurilor plină de distincție. S-ar părea însă că l-a ajuns oboseala. Pensula este mai moale, desenul mai puțin energic . . . Pînzele pe care ni le prezintă astăzi nu mai sînt decît un ecou îndepărtat, slab, al celor atît de frumoase, de tinerești, de pline de vioiciune, pe care le revăd în adîncul amintirilor mele entuziaste și deja fanate* ».

Sisley îi scrie, protestînd: « *Aţi devenit campionul unei coterii care ar fi tare mulţumită să mă vadă la pămînt. Nu va avea această plăcere şi vă veţi fi ostenit degeaba cu această critică nedreaptă şi perfidă* ». [1]. S-ar părea că ceea ce Sisley considera drept o manevră comercială era pur şi simplu părerea negativă pe care o formulase Durand-Ruel asupra ultimelor sale pînze. Într-adevăr, după 1882, legăturile dintre pictor şi cunoscutul negustor de artă par să se fi rupt, iar cînd acesta expune din nou opere de-ale lui Sisley, imediat după moartea pictorului, niciuna dintre acestea nu este posterioară anului 1885.

În clipa în care prietenii îl părăsesc pe Sisley, criticul Adolphe Tavernier, care-i ia apărarea, cere pictorului să facă o expunere a « esteticii » sale şi o publică. Cum este singurul prilej de a cunoaşte gîndirea lui Sisley, transcriem aici pasajele cele mai importante:

« *Subiectul, motivul trebuie redat întotdeauna într-o manieră simplă, pe înţeles, la îndemîna privitorului.*

Acesta trebuie adus — prin eliminarea detaliilor de prisos — să urmeze drumul indicat de pictor şi să vadă în primul rînd ceea ce a trezit interesul artistului.

Există întotdeauna, într-o pînză, un colţ la care ţii mai mult.

Aceasta constituie unul din farmecele lui Corot şi, de asemenea, ale lui Jongkind.

După subiect, una din calităţile cele mai interesante ale peisajului este mişcarea, viaţa.

Este, de altfel, şi unul din lucrurile cele mai greu de realizat. A da viaţă unei opere de artă este desigur o condiţie indispensabilă pentru artistul demn de acest nume. Totul trebuie să contribuie la aceasta: forma, culoarea, factura. Viaţa o dă emoţia artistului şi această emoţie este aceea care o trezeşte şi pe cea a privitorului.

Şi, cu toate că peisagistul trebuie să rămînă stăpîn pe meseria sa, e nevoie ca factura, uneori mai înflăcărată, să comunice spectatorului emoţia resimţită de pictor.

Vedeţi dar că mă declar adept al diversităţii de factură în acelaşi tablou chiar. Nu este tocmai opinia curentă, dar cred că am dreptate, mai ales cînd este vorba de-a reda un efect de lumină. Căci soarele, chiar dacă îndulceşte anumite părţi din peisaj, pe altele le exaltă, şi aceste efecte de lumină, care se traduc aproape material în natură, trebuie redate material şi pe pînză.

Se cere ca obiectele să fie redate cu textura lor proprie şi trebuie, mai ales, să fie învăluite în lumină, aşa cum sînt în natură. Iată progresul care trebuie înfăptuit.

Şi cerul trebuie să fie mijlocul prin care să se poată înfăptui acest lucru. Cerul nu poate să fie decît un fundal. El contribuie, dimpotrivă, nu numai la a da profunzime

[1] L. Venturi, *Les Archives de l'Impressionnisme*, vol. I, p. 97 şi 98.

prin planurile sale (căci cerul are planuri întocmai ca și terenurile), ci dă și mișcare prin forma sa, prin așezarea sa în raport cu efectul sau compoziția tabloului.

Există oare cer mai minunat și mai plin de mișcare decît acela care se vede adesea vara, vreau să vorbesc de cerul acela albastru cu frumoșii lui nori albi călători. Ce mișcare! Ce ritm, nu-i așa? Dă aceeași impresie ca valul cînd ești pe mare, exaltează, antrenează. Un alt cer, mai tîrziu, seara. Norii i se alungesc, iau adesea forma unor dîre, a unor vîrtejuri ce par imobilizate în mijlocul atmosferei și care dispar încetul cu încetul, absorbite de soarele care apune. Acela e mai blînd, mai melancolic, are farmecul lucrurilor care trec. Și-l iubesc nespus de mult. Dar nu vreau să vă vorbesc despre toate cerurile dragi pictorilor, nu vorbesc aici decît despre cele pentru care am o deosebită preferință.

Insist asupra acestei părți din peisaj pentru că aș vrea să vă fac să înțelegeți pe deplin cîtă importanță are lucrul acesta pentru mine . . .

Care sînt pictorii mei preferați? Pentru a nu vorbi decît de contemporani, Delacroix, Corot, Millet, Rousseau, Courbet, maeștrii noștri; toți cei care au iubit natura și au simțit puternic.» [1]

Funcția sentimentului are deci o importanță capitală în arta lui Sisley, și, cu toată dragostea lui pentru cer, simte nevoia de autonomie a artei. Totuși, renunțarea lui deliberată la unitatea stilului în același tablou pentru a urmări mai bine diferitele efecte ale naturii denotă caracterul său realist și faptul că nu dă o mare importanță reînnoirii impresioniste. Chiar și cînd e vorba de pictori, el vorbește despre «maeștri» și nu despre camarazii săi; fapt care confirmă că angajarea sa pe calea noului gust e lipsită de importanță, așa cum de altfel notasem și în tablourile sale.

Chiar și Tavernier, care în 1892 l-a apărat pe Sisley împotriva lui Mirbeau, admitea — în 1907 — că pictorul și-a creat capodoperele între 1872 și 1876. După cum a arătat J. C. Holl [2], «*în el se luptau doi oameni: visătorul și tehnicianul; opera lui poartă pecetea acestei lupte lăuntrice*». Preocuparea lui Sisley pentru tehnică era prea mare între 1870 și 1877: visătorul și-a creat tehnica, mai tîrziu însă tehnicianul n-a mai știut să-și creeze visul.

Gustave Geoffroy s-a dus să-l vadă pe Sisley la Moret prin 1894 și a plecat cu impresia unui om de o vastă cultură, de o mare demnitate, dar extrem de trist,

---

[1] Publicat de Tavernier în prefața sa la expoziția «Atelierul lui Sisley», la Bernheim Jeune ,1907.
[2] *Après l'Impressionnisme*, 1910.

resemnat să îmbătrînească cu presimțirea că « *în timpul vieții lui nici o rază de glorie nu va străluci asupra artei sale* ».

În 1897 are loc o mare expoziție Sisley la galeria Georges Petit; diferiți colecționari au trimis pînzele pe care le aveau. Dar, cu rare excepții, presa n-a vorbit nimic despre ea. Pentru Sisley, această tăcere a fost lovitura de grație. Un an după aceea, se îmbolnăvi de un cancer la gît. Simțindu-și sfîrșitul aproape, l-a chemat pe Monet, spre a-și lua rămas bun de la el; se stinse opt zile mai tîrziu, la 29 ianuarie 1899.

CAPITOLUL VI

PIERRE-AUGUSTE RENOIR

Cînd a pictat *Portretul domnișoarei Romaine Lacaux*, în 1864 (fig. 103), Renoir avea douăzeci și trei de ani. Fiu de croitor, născut la Limoges în 1841, venise la Paris cu familia sa pe cînd avea patru sau cinci ani. La treisprezece ani avea o meserie: era pictor pe porțelan și, mai tîrziu, decorator de storuri. Între 1862 și 1864 studiază la Școala de bele-arte și urmează cursurile Academiei lui Gleyre unde îi întîlnește pe Monet, Bazille și Sisley, cu care pleacă la Chailly, lîngă Fontainebleau, pentru a lucra în aer liber. În același an, o compoziție academică a lui Renoir, *Esmeralda*, pe care avea s-o distrugă mai tîrziu, este acceptată la Salon.

În *Portretul domnișoarei Romaine Lacaux* se poate vedea, așadar, și temperamentul acestui artist în devenire și ceea ce cîștigase, din punct de vedere tehnic, de pe urma studiilor sale. Avem în fața noastră un portret, dar mai cu seamă o fetiță frumoasă, gătită de sărbătoare, într-o atitudine adecvată pentru o fotografie reușită, cu un fond albastru și roz, exact ceea ce trebuie pentru visul unui copil. Pictura este de un realism prudent și timid, care se teme să nu păgubească grația cu ceva și, în ciuda unor opinii contrare, nu aparține nici unei școli; mai bine zis, din punctul de vedere al tehnicii întrebuințate, este o pictură academică, așa cum era la modă pe vremea aceea, pentru a nu veni în contradicție nici chiar cu Winterhalter, pictorul Eugeniei de Montijo. Este totuși o operă fermecătoare, tocmai pentru că vedem mijind în ea acea poezie caracteristică lui Renoir. Să comparăm pe *Domnișoara Lacaux* cu *Copilul cu stropitoarea* (fig. 105), pictat cu doisprezece ani mai tîrziu, cînd Renoir își formase un stil personal. În 1864 reprezentarea convențională a realității nu îngăduia stilului lui Renoir să se afirme decît în mod sporadic, pe cînd, în 1876, întreaga realitate este transformată în stil. Totuși, și

într-o pînză și în cealaltă găsim aceeași fantezie care înflorește într-o viziune de grație. Dacă ne gîndim bine, e un lucru extraordinar. În 1864 Renoir umblă îmbrăcat cu hainele altora, luate cu împrumut de la școala unde învățase, haine de care se va elibera după aceea fiindcă-l stingheresc și le va înlocui cu altele, inventate de el, care-i vor îngădui să se miște în toată voia; și totuși forța sa spontană este atît de mare, încît iese la iveală, într-un mod care nu poate fi definit, dar care se simte și care încîntă: este modul care se cheamă artă.

Și acest lucru extraordinar este însuși simbolul lui Renoir. În timpul îndelungatei sale vieți a încercat diferite stiluri, mai mult sau mai puțin potrivite temperamentului său de artist, și a comis unele erori de gust, dar a ieșit întotdeauna la suprafață, și nu numai c-a reușit să se lepede de erori datorită filonului său inventiv veșnic nou, dar și-a îngenuncheat erorile pînă într-atîta încît a scos din ele ceva care să se poată numi artă. Dacă vrem să-l judecăm pe Renoir după criteriile de stil care ne ajută să-i înțelegem pe Degas, Monet sau Pissarro, ne simțim dezorientați. Arta sa este încoronarea a două din stilurile pe care și le-a ales, dar este și evadarea din altele pe care le-a acceptat. Coerența artei sale între 1864 și 1919, anul morții, se află în cu totul altceva decît în ceea ce se înțelege prin stil pictural, de unde surpriza continuă pe care o resimțim în fața imensei sale producții, și nenumăratele contrarietăți inițiale care sfîrșesc întotdeauna prin victoria lui Renoir.

Era firesc ca aceste împrejurări care au dat naștere artei lui Renoir să fie asociate cu felul său de viață. În 1866, sora prietenului său, Jules Lecoeur, declara, vorbind despre Renoir: « *Bietul de el, e ca un trup fără suflet cînd nu are nimic în lucru* », și povestește o anecdotă în legătură cu nehotărîrea și supunerea lui Renoir față de fanteziile prietenilor săi [1]. În 1900 Renoir însuși îi scria lui Monet: « *Tu ai o linie de conduită admirabilă; eu n-am reușit niciodată să știu din ajun ceea ce voi face a doua zi* » [2]. Și e destul de probabil ca aceste cuvinte atribuite de către Vollard lui Renoir să fie adevărate: « *Fac și eu ca dopul acela aruncat în apă și luat de curent. Pictez așa cum îmi vine* » [3].

Se supăra cînd i se spunea că e un revoluționar în artă, și totuși, fără a-și da seama, prin forța sa spontană, a revelat un gust fundamental nou. S-a ridicat împotriva realismului, împotriva programelor în artă, împotriva « bisericuței »,

---

[1] L. Venturi, *Les Archives de l'Impressionnisme*, vol. I, p. 30.
[2] Scrisoare către Monet, 23 august 1900, Cf. Geffroy, Monet, 1922, p. 173.
[3] A. Vollard, *Renoir*, ed. Crès, 1920, p. 37.

a imixtiunilor politicii. Își avea părerile sale în materie de artă și-i plăcea să și le expună; ba mai mult, se pare că nici n-a prea vorbit despre altceva, dar evita discuțiile deoarece gîndirea sa, de loc dialectică, se manifesta prin aforisme, uneori geniale. A scris despre artă mai multe decît cunoaștem. Una dintre teoriile sale ni s-a păstrat însă; aceea a unui proiect de asociație pentru a vindeca lipsa de gust, proiect care a durat, bineînțeles, cam o oră. Iată-l:

« *În toate controversele pe care le stîrnesc zilnic problemele de artă, se uită de obicei punctul capital asupra căruia vrem să atragem atenția. Vrem să vorbim despre neregularitate.*

Natura are oroare de vid, spun fizicienii; și și-ar putea completa axioma adăugînd că are tot atît de mare oroare și de regularitate.

Observatorii știu într-adevăr că, în ciuda aparentei simplicități a legilor care prezidează la formarea lor, operele naturii sînt variate la infinit, de la cele mai importante la cele mai neînsemnate, indiferent de tipul sau familia din care fac parte. Cei doi ochi ai celei mai frumoase fețe vor fi întotdeauna ușor diferiți, nici un nas nu se află așezat exact deasupra mijlocului gurii; feliile unei portocale, frunzele unui copac, petalele unei flori nu sînt niciodată identice; s-ar părea chiar că farmecul oricărui fel de frumusețe constă tocmai în această diversitate.

Examinînd, potrivit acestui punct de vedere, producțiile plastice sau arhitecturale cele mai renumite, ne dăm cu ușurință seama că marii artiști care le-au creat, dornici să procedeze exact ca această natură ai cărei respectuoși elevi continuă să fie, s-au ferit să-i calce legea fundamentală de neregularitate.

Se poate de asemenea afirma, fără teama de a greși, că orice producție cu adevărat artistică a fost concepută și executată după principiul neregularității, într-un cuvînt, pentru a ne servi de un neologism care exprimă mai complet gîndirea noastră, că a fost întotdeauna opera unui neregularist.

La o epocă în care arta noastră franceză, atît de plină, pînă la începutul acestui secol încă, de un farmec pătrunzător și de o delicată fantezie, va pieri datorită regularității, uscăciunii, maniei unei false perfecțiuni în virtutea căreia epura inginerească tinde să devină în momentul de față idealul, noi credem că este bine să reacționăm prompt împotriva doctrinelor nefaste care amenință s-o distrugă și că datoria tuturor oamenilor delicați, a tuturor oamenilor cu gust este de a se grupa fără întîrziere, oricît de puțin le-ar plăcea lupta și protestele.

O asociere este deci necesară» [1].

---

[1] L. Venturi, *Les Archives de l'Impressionnisme*, vol. I, p. 127—129.

Teorie naivă, care nu are decît valoarea unui vis de artist, dar care are meritul de a se opune prejudecăţii ordinei, proprie tuturor neoclasicismelor, şi a celei de perfecţiune, la fel de inexistentă în viaţă ca şi în artă. Teorie improvizată, foarte asemănătoare cu o pictură de Renoir, deşi lipsită de fantezia lui creatoare.

Om din popor prin origine şi prin caracter, vorbeşte ca un muncitor « care graseiază şi lungeşte cuvintele» şi e atît de puţin distant încît servitorii de la Bérard îl tratează ca pe un « camarad» [1]. Nu e pretenţios cînd e vorba să-şi aleagă modelele, « numai să găsească o piele care să nu respingă lumina» şi care să nu fie «*fezandată*» ca aceea a doamnelor din societate. Deci, un gust sănătos, elementar. La reuniuni are «*aerul gînditor, posomorît, cu fruntea aplecată*», după cum îl descrie fratele său în 1879 [2], dar de îndată ce începe să picteze, iată că faţa i se luminează, iată cît de fermecător ştie să cînte.

Voluptatea este impulsul său artistic esenţial. Nici nu-i trece prin gînd că senzualitatea ar putea fi o limită pentru arta sa; dimpotrivă, se laudă cu ea. «*Un sîn e ceva rotund, ceva cald. Dacă Dumnezeu n-ar fi creat sînii femeii nu ştiu dacă aş fi fost pictor.*» [3] Şi nici nu-şi dă seama de harul său care-i învăluie toate dorinţele şi transformă fiecare părticică din natură într-o fantezie lipsită de orice reticenţă. Pictează flori uitîndu-se la un model gol, sau studiază tonurile carnaţiei cu ochii pe un buchet de trandafiri. Chiar şi la bătrîneţe, soarele cald din Cagnes şi nuanţele de roşu care-l îmbată îi exaltă senzualitatea pînă pe planul artei. Katherine Mansfield face exces de moralitate cînd scrie despre el: «*Sentimentul său faţă de carnaţie este un fel de sentiment excesiv faţă de o gustoasă bucăţică de carne de miel*» [4].

Cultura sa e foarte elementară. Detestă sentimentalismul şi naturalismul în literatură, ca şi în pictură, nutreşte o deosebită antipatie faţă de Hugo şi de Baudelaire, de Flaubert şi de Zola, «*pictor în bitum*», şi-i place să citească pe La Fontaine şi pe Musset, care-i « atît de frumos», pe Dumas-tatăl şi pe Daudet. Presupusele afinităţi dintre Renoir şi Verlaine sau Mallarmé par a nu fi existat. Mai curînd unele aspecte ale artei lui Maupassant, momentele de nepăsare şi zburdălnicie ale Muzei sale, clipele de « iluzie », par a aminti anumite comportamente ale lui Renoir dintre 1874 şi 1877.

---

[1] J. E. Blanche, *Les Arts Plastiques*, p. 71.
[2] Edmond Renoir în *La Vie Moderne*, cf. L. Venturi, *Les Archives de l'Impressionnisme*, vol. II, p. 335
[3] J. E. Blanche, *Les Arts plastiques*, p. 71.
[4] Katherine Mansfield, *Lettres*, 1931, p. 245.

În 1867 o pictează pe *Lise* (fig. 92). Se inspiră din Courbet, mai exact din figura centrală din *Domnişoarele din sat*, 1851 (Metropolitan Museum, New York), de unde a luat echilibrul, siguranța, monumentalitatea, rezerva cromatică. Prin comparație cu *Domnişoara Lacaux*, muza lui Renoir a devenit severă. Totuşi, dacă inspirația vine din afară, viziunea şi farmecul sînt ale lui. Renoir pictează nu pentru a desena un trup, ci pentru a lăsa să se vadă albul hainei, cu umbre cînd gri, cînd albastre, tăiate de negrul panglicei, şi umbra gri pe fața galben-roz, şi griul umbrelei pe un fond verde-galben. Griurile în penumbră, care dezvăluie şi ascund totodată, şi care mîngîie cu gingăşie, au o delicatețe necunoscută lui Courbet şi un ton diferit de cele ale lui Corot. De aceea imaginea, cu toată siguranța ei, e o fantasmă plină de grație şi, în acelaşi timp, o revelație. În 1868, *Lise* e primită la Salon şi are succes, culoarea ei atît de rezervată place. I se face chiar un catren popular:

Où vas-tu, fille aux blondes tresses,
A l'oeil provocant et vainqueur ?
Ton courage est plein de promesses
Comme le talent de l'auteur. [1]

În septembrie 1869 Renoir pictează alături de Monet *La Grenouillère*. S-au păstrat trei exemplare. Cele care se află în colecția Òskar Reinhart la Winterthur şi în Muzeul Național din Stockholm sînt mai aproape de compoziția lui Monet (fig. 50). Al treilea însă, cel de la Muzeul de Artă Puşkin din Moscova (fig. 91), are o dispoziție a luminilor şi a formelor mai tradițională şi mai fericită. Figurile sînt mai apropiate, dar nu din cauza aceasta şi mai finisate, iar unitatea de stil care derivă din tuşele discontinui ale reflexelor apei e mai mare. Chiar copacii din fund participă la variația luminii. O vibrație de lucruri şi de persoane, o viață fantastică. Iar vivacitatea tuşei se realizează în culoare, simplu acord de albastru-gri şi de verde. Fie că se inspiră din Courbet sau din Monet, Renoir îşi găseşte incomparabila sa poezie în uşurința tuşei şi în delicatețea tonului.

Izbucnind războiul din 1870, Renoir se înrolează la Bordeaux la « Vînători călări », dar găseşte timp să execute portretul căpitanului său, Darras, şi al soției

[1] Unde te duci, fată cu cosițe dalbe, / Cu privirea provocatoare şi triumfătoare? / Curajul tău promite / Ca şi talentul autorului. (Tintamarre, *Salon-Exposition des Beaux-Arts de 1868*, Paris chez Armand Léon, no. 2112.)

acestuia. Întors la Paris în timpul Comunei, pictează, în afară de portrete, un tablou-program în care-l include pe Velázquez, Manet și stilul japonez. În anul următor pictează două tablouri în care ni se relevă treapta pe care o atinsese arta sa. *Pariziene în costum algerian* (colecția A. Matsukata, Tokio) e o pastișă în care-l găsim și pe Delacroix, și pe Courbet, și pe Diaz. Dar *Pont-Neuf* este o capodoperă (fig. 93). Ceea ce înseamnă că în 1872 Renoir se găsește pe sine însuși într-un motiv pictat în aer liber și nu într-un tablou cu figuri: constatare importantă dacă vrem să înțelegem ceea ce a însemnat impresionismul pentru Renoir. Albastrul domină peste tot și el e cel care armonizează nuanțele de alb, gri, verde și de galben printr-un ton calm. Totul — cerul, casele, figurile, umbrele — e văzut în albastru, și există acolo unele degradeuri de albastru care fac să țîșnească lumina din lucruri, o lumină discretă, în contrast cu vastul gri-galben al podului. Acest contrast, ca și amploarea viziunii și virtuozitatea figurinelor individualizate, sînt poate o rămășiță retorică a educației sale preimpresioniste, dar și modul spontan de exprimare al unui tînăr care devine stăpîn pe stilul său, fericit de libertatea sa creatoare și strigîndu-și fericirea cu glas tare.

În ceea ce privește figurile, dezvoltarea stilului lui Renoir a fost mai lentă. Vestita *Lojă* din colecția Courtauld, Londra, care datează din 1874 și care a fost expusă la prima Expoziție a Impresionismului din același an, este desigur un miracol, cu toate că acolo se simte mai curînd virtuozitatea care sfidează și cucerește decît spontaneitatea artei. Începînd însă din 1876, capodoperele se succed în chip prodigios.

Femeia la baie (fig. 106) și *Le Moulin de la Galette* (fig. 109) sînt poate cele mai uimitoare creații din acest an.

Femeia la baie are o amploare care n-a luat naștere o dată cu impresionismul, dar care exaltă, totuși, culorile impresioniste; ea anunță caracterul monumental atît de scump lui Renoir în ultima perioadă a activității sale (fig. 113). Dar amploarea formală nu dăunează cu nimic grației, bucuriei, vitalității culorii și luminii. Carnația, roz, apare transparentă pe fondul verde, tonurile de alb ale vălurilor și rufăriei, străvezii pe albastru deschis. Verdele micului fotoliu este umbrit cu violet, albastrul fondului se preschimbă în violet, negrul părului are reflexe albastre. Viața culorilor este într-o continuă metamorfoză care participă la viața întregului tablou și depășește forma pentru a da naștere unei viziuni

de o naturaleţe senină, mai rafinată decît frumuseţea însăşi şi care are graţia mîngîietoare a luminii.

În *Le Moulin de la Galette* imaginile au acelaşi ritm ca şi culorile. Tonurile de albastru, verde, roz şi galben apar, dispar, reapar, formează o unitate schimbătoare, evidentă în realitatea sa, depăşind contururile şi exprimînd bucuria, graţia, zîmbetul tinereţii! E un ritm de dans şi nu al unui dans lent, ci al unuia săltăreţ, care cuprinde în mrejele sale chiar şi persoanele care stau jos. O vitalitate intensă, liberă, şi totuşi uşoară ca o mîngîiere. Abia după aceasta observi marele număr de fete frumoase (cu anumite penumbre pe faţă care le fac divine), în atitudini nesilite, aşa cum se cuvine la un bal popular în aer liber, în Montmartre. În sfîrşit, îţi dai seama că însăşi compoziţia e de un tip excepţional, că nu urmează o linie în plan, şi nici o direcţie în profunzime, ci că e o apariţie simultană de mase în suprafaţă, cu toată indicaţia corectă a perspectivei. Dacă ai răbdare să te mai gîndeşti puţin, sfîrşeşti prin a observa că acest straniu fel de a compune se acordă la perfecţie cu succesiunea luminilor şi a umbrelor, a culorilor atît de variate, cu alte cuvinte că întreaga compoziţie, şi nu numai figurile, este creată o dată cu lumina. Şi tocmai pentru că această compoziţie a fost creată în întregime de fantezie, fără a se supune nici unei legi străine, nu a fost înţeleasă nici atunci şi nici acum, nici chiar de Renoir la bătrîneţe, atunci cînd căuta un mod de exprimare mai clasic. «*Chiar şi azi*, spunea el, *sînt nevoit să mă constrîng singur, să-mi scutur lenea pentru a face compoziţii şi a nu mă mulţumi să pictez numai torsuri sau capete.*» [1] *Le Moulin de la Galette* nu-i ceruse nici o constrîngere: fusese creată cu aceeaşi nepăsătoare fericire cu care picta şi chipurile fetelor.

În 1876 toate aceste inspiraţii, influenţe, tatonări şi pretexte iau sfîrşit. Renoir crease în scenele sale cu figuri un impresionism propriu, un stil desăvîrşit, pentru că era perfect adaptat fanteziei sale creatoare.

Le Moulin de la Galette exemplifică cum nu se poate mai bine natura acestui impresionism. Vibraţia şi discontinuitatea tuşelor, diviziunea tonurilor pentru a obţine sinteza optică, adică acel stil care extindea asupra întregii creaţii principiul reflectării luminilor în apă era mai uşor de realizat în peisaj decît în redarea figurilor omeneşti, deoarece forma unui copac, a unui fluviu şi a unui deal sînt mai uşor de transformat după fantezia artistului. Forma umană, dimpotrivă,

---

[1] André, *Renoir*, p. 55.

este prea prezentă ochilor unui observator, prea supusă orgoliului nostru de oameni pentru a putea rămîne indiferenți cînd o vedem transformată.

Renoir picta peisaje, flori și naturi moarte, dar prefera să picteze figuri. Și, mai cu seamă, îi plăcea mult prea mult grația feminină pentru ca transformarea fantastică a imaginii să nu fie condiționată de-o asemenea preferință. Monet iubea natura deoarece-i permitea s-o interpreteze într-un fel fantastic potrivit principiului luminii; Pissarro o iubea pentru că-i putea crea din nou adevărul constructiv; Renoir o iubea pentru a-i fixa prin intermediul culorilor grația de care se simțea învăluit. O prea frecventă discontinuitate în tușă ar fi diminuat acea sinteză de grație pe care o obține dintr-un obraz. De aceea tușa vibrează în veșminte, în obiecte, în copaci, în lampadare, pe chipuri însă își rărește frecvența, iar trecerile și nuanțările de ton se substituie tușelor. Nu era un compromis, ci o soluție ideală pentru a obține din lumină-culoare grația aceea care, timp de secole, fusese realizată prin intermediul formei plastice. Renoir crea o frumusețe fizică nouă, deoarece adăuga formei fizice zîmbetul spiritualității, un rafinament datorat civilizației, reflectarea universului întreg pe un chip omenesc.

Cîteva exemple dintre numeroasele și fericitele creații ale lui Renoir din acești ani confirmă aceste considerații.

Copilul cu stropitoarea, datat din 1876 (fig. 105), este o plăsmuire fără precedent, un moment de creație pură.

Femeia cu umbrela, 1876 (fig. 104), o seducătoare armonie de tonuri verzi și albastre cu cîteva tușe de roz și de galben, în care figura și peisajul se contopesc prin intermediul unor mici tușe discontinui, care nu ating însă fața. Spațiul este vag indicat într-o parte, dar ansamblul compoziției este văzut în suprafață, deoarece imponderabilitatea acelei fantasme nu are nevoie de un loc în spațiu; lumina este și ea lipsită de pondere. Identitatea imaginii și a luminii n-ar putea fi mai desăvîrșită.

Prima ieșire, din 1876 (fig. 102), reprezintă o lojă, care nu e închisă ca *Loja* din 1874, ci deschisă spre parter; e o ploaie sclipitoare de lumină ce încadrează un profil fermecător.

Că stilul impresionist al lui Renoir îi îngăduie să pătrundă în sufletul omenesc, și că spiritul său e capabil să sesizeze complexitățile psihologice ne-o dovedește *Portretul lui Victor Chocquet*, 1876 (fig. 107). Acest mecena al impresioniștilor, și mai cu seamă al lui Renoir și Cézanne, e văzut de pictor cu simpatie, cu o

deplină adeziune la sensibilitatea modelului. Mulți ani mai tîrziu Renoir va comenta astfel acest portret: *Portretul unui nebun . . .de un nebun* (André). Și atunci nu ne rămîne decît să facem elogiul nebuniei.

Rafinamentul social se accentuează în decursul anilor următori, cu toate că dăinuie aceeași încîntare feerică de armonii, cînd verzi-albastre, cînd verzi-roz-galbene și de lumini scînteietoare, ca în *A la Grenouillère*, datat din 1879 (fig. 108), sau în *Fata cu pălăria de paie*, cam din aceeași epocă (fig. 100), în care delicatețea tonurilor, toate luminoase, amintește pastelul, și în care chiar și reflexele se colorează în roz.

Renoir expusese împreună cu ceilalți impresioniști în 1874, 1876 și 1877, văzînd însă ostilitatea constantă a publicului și dezastruoasele consecințe financiare ale acestor expoziții, părăsește cel dintîi grupul, iar în 1876 expune la Salonul oficial unde obține, chiar în anul următor, un succes destul de apreciabil cu *Doamna Charpentier și copiii ei*, 1878 (fig. 101). Doamna Charpentier era soția editorului lui Flaubert, Zola și Daudet, avea un salon frecventat de intelectuali și de oameni politici, l-a susținut pe Renoir și a avut grijă și de soarta propriului său portret. Astfel, succesul pe care Renoir nu-l obținuse prin arta sa, l-a dobîndit prin relațiile sale sociale. O dată «lansat», multă lume își dădu seama că acest revoluționar cu renume așa de prost era un pictor maleabil, capabil să măgulească un model burghez.

Doamna Charpentier și copiii ei este un tablou mare (1,90 m × 1,54 m), important deci. Imaginile sînt pline de delicatețe, compoziția de o distinsă corectitudine, doamna de o demnitate protectoare, îmbrăcată în negru, fetițele de o grație caracteristică bunei creșteri, îmbrăcate în alb și albastru deschis; pînă și cîinele, mare, masa, covorul, contribuie la impresia de bogăție. Ceea ce lipsește este tocmai spontaneitatea artistului, capacitatea sa de a crea în afara oricărei convenții, felul său de a-și plăsmui formele de lumină, structura sa cromatică. Negrul și albul-albastru al imaginilor, tonurile de roșu, galben, verde ale salonului sînt mijloace adaptate reprezentării unei convenții sociale și nicidecum o necesitate creatoare. Este o capodoperă de convenienţe sociale, nu de artă.

Așa cum o arată picturile reproduse în fig. 108 și 100, precum și multe altele, Renoir pictează chiar și după 1878 în stilul său impresionist, personal, autonom, de cîte ori poate — adică ori de cîte ori nu este supus unor obligații sociale. Oricum, criza este deschisă. Din memoriile prietenului său Georges Rivière

aflăm că Renoir nu vroia ca lipsurile pe care le îndurase cînd era singur «*să le suporte şi soţia şi copilul său. Preocuparea de a le asigura existenţa, de a le-o face cît mai plăcută cu putinţă, îl obseda. S-a străduit, deci, să găsească o formulă care să satisfacă, în acelaşi timp, conştiinţa sa de artist şi gustul amatorilor de artă. Această criză morală n-a durat multă vreme, a fost totuşi destul de lungă pentru a-şi lăsa amprenta într-un anumit număr de tablouri importante pe care nu le pot niciodată privi fără a încerca o durere lăuntrică*» [1]. În realitate această criză începuse din 1878, înainte ca Renoir să-şi fi întemeiat o familie.

Fapt cert este că Renoir nu şi-a dat seama cîtăva vreme de aceasta, ceea ce confirmă caracterul pe care i l-am descris mai înainte şi explică, în acelaşi timp, dacă nu comportarea sa artistică, cel puţin pe cea morală. Spontana şi naiva sa adeziune la diversele realităţi îl împiedică să facă vreo distincţie între motivele care se potrivesc fanteziei şi stilului său şi cele faţă de care rămîne refractar.

În vara anului 1881 Renoir pictează *Prînzul vîslaşilor* (fig. 98). După succesul obţinut la Salonul din 1879 cîştigase atît de bine, încît îşi putea permite chiar să refuze banii pe care i-i oferea Durand-Ruel, şi găsea că Franţa nu-i mai ajunge. În martie 1881 pleacă la Alger, de unde îi scrie lui Durand-Ruel pentru a justifica trimiterea tablourilor sale la Salonul oficial şi despărţirea de grupul impresioniştilor: «*Găsesc că trebuie să facem pictură de cea mai bună calitate. Asta-i tot! Ah, dac-aş fi acuzat că-mi neglijez arta sau că, mînat de o ambiţie prosteasc㠄, îmi sacrific ideile, aş înţelege să fiu criticat. Dar cum nu e nimic din toate acestea, nu mi se poate reproşa nimic, dimpotrivă . . . Am stat departe de orice pictor, la soare, pentru a putea cugeta. Cred că am ajuns la capătul sforţărilor şi că am găsit soluţia . . . Vă rog deci să-mi pledaţi cauza pe lîngă prietenii mei. Motivul trimiterii tablourilor mele la Salon este pur comercial*». [2]

De la Alger vrea să plece la Londra, la prietenul său, Théodore Duret, şi începe să înveţe chiar englezeşte. Dar, întors la Paris, renunţă la acest proiect şi-i scrie lui Duret, la 18 aprilie: «Mă lupt cu copacii înfloriţi, cu femeile şi cu copiii, şi nu vreau să mai văd nimic altceva» [3].

Atunci intră în viaţa lui Renoir Aline Charigot, viitoarea lui soţie, pe care o pictează în primul plan, în timp ce se joacă cu un căţeluş, în *Prînzul vîslaşilor*. La Bougival, pe Sena, încă de pe vremea cînd picta *La Grenouillère*, Renoir şi

---

[1] G. Rivière, *Renoir et ses amis*, 1921, p. 199.
[2] L. Venturi, *Archives de l'Impressionnisme*, vol. I, p. 115.
[3] Florisoone, în *L'Amour de l'Art*, februarie 1938.

prietenii lui frecventau restaurantul « mătușii Fournaise». Regăsește acolo o atmosferă asemănătoare celei care-i inspirase *Le Moulin de la Galette* și, în plus, noua sa dragoste, însoțită de plăcerea pe care i-o provoacă femeile grațioase, vinul bun, copacii în floare, reflexele apei și ale luminii, inteligența rafinată, veselia de bun gust, și acea conversație spirituală care este una din cele mai mari atracții ale vieții pariziene. Și e firesc ca în aceste condiții Renoir să nu simtă nici un fel de îngrădire socială și să creeze în mod liber, potrivit stilului său impresionist, o compoziție străină de orice regulă, vie, fantastică, cu unele forme mai accentuate ca în trecut, și cu colori mai puternice, un cîntec deplin în care roșul începe să ia locul acordului verde-albastru din 1876. Se poate spune că această operă, ultima din perioada impresionistă a lui Renoir, este cea mai glorioasă concluzie a anilor săi de tinerețe.

În toamna anului 1881 pleacă în Italia. Vizitează Veneția, Florența, Roma, Neapole, Palermo. Din Neapole, îi scrie la 20 noiembrie lui Durand-Ruel: « Sufăr *încă de boala căutărilor. Nu sînt mulțumit și șterg, șterg mereu . . . Am fost să văd picturile lui* Rafael *de la* Roma. *E nemaipomenit de frumos și ar fi trebuit să văd asta mai demult. E plin de știință și de înțelepciune. Nu căuta, ca mine, lucruri imposibile. Dar e frumos. Ingres, în pictura în ulei, îmi place mai mult. Frescele însă sînt admirabile prin simplitatea și măreția lor*».[1]

Putem urmări deci trecerea de la rațiunea socială la rațiunea artistică. Dacă la Paris și în Alger căutarea unei forme străine de impresionism fusese o necesitate socială și apropierea de Salon un pretext comercial, la Roma, în fața picturilor lui Rafael, i se pare a înțelege că ceea ce încercase să înfăptuiască prin mijlocirea impresionismului era un lucru imposibil. Mai mult, îl privește pe Rafael cu ochii lui Ingres, ceea ce înseamnă că vrea să meargă împotriva curentului și, de la impresionism, de la Courbet și de la Delacroix să ajungă pînă la forma pură a romantismului neoclasic.

După cum am mai spus, starea de criză e comună, în acei ani, tuturor impresioniștilor. Dar criza lui Renoir se deosebește de a celorlalți prin aceea că el încearcă să se apropie de tradiția plasticii și a desenului împotriva căreia se ridicase impresionismul, tendință care avea toate probabilitățile să recadă în academism. Renoir este într-adevăr un « dop luat de curent», care nu distinge caracterul contradictoriu al curentelor de care se lasă tîrît.

---

[1] L. Venturi, *op. cit.*, vol. I, p. 116 și 117.

Timp de cîțiva ani, figurile pictate de Renoir se resimt de criza pe care i-a provocat-o Rafael-Ingres, dar peisajele nu sînt atinse cu nimic. La întoarcerea din Italia, Renoir îl întîlnește pe Cézanne la Marsilia, și se duce să lucreze la Estaque. Cézanne punea tocmai atunci bazele stilului său constructivist care, fără a se opune senzațiilor cromatico-luminoase ale impresionismului, le oferea o arhitectură spațială. Alături de Cézanne Renoir își dă seama de valoarea volumelor și a planurilor în profunzime, și în tabloul său intitulat *Stînci la Estaque*, îl imită. În alte opere însă, absoarbe parte din exigențele lui Cézanne în stilul său impresionist propriu, și obține rezultate mult mai bune. Astfel, în *l'Estaque*, 1882 (fig. 94), tușa, luminile, vibrația rapidă și ușoară sînt tipice pentru Renoir, și în cel mai bun stil impresionist al său, pe cînd compoziția închisă, volumele și planurile în profunzime ce reprezintă golful Marsiliei sînt un element nou care, deși se acordă perfect cu stilul său, poartă pecetea lui Cézanne.

Dăinuirea spiritului impresionist la Renoir, chiar în timpul anilor săi de criză, se datorește peisajului, picturii în aer liber. Condiția aceasta care apare în manifestul pentru « Societatea Neregulariștilor» de care am vorbit, este explicit confirmată de o scrisoare trimisă din La Rochelle, în vara anului 1884, lui Durand-Ruel. « *Am pierdut mult lucrînd în atelier între patru metri pătrați. Aș fi cîștigat zece ani dacă aș fi făcut puțin din ceea ce a făcut Monet.* »[1] Acesta plecase tocmai la Bordighera.

Cu toate acestea Renoir se străduiește să găsească un stil nou pentru figurile sale.

În toamna anului 1885 îi scrie lui Durand-Ruel: « *Am reluat, pentru a n-o mai părăsi, vechea pictură blîndă și ușoară . . . Este o continuare a tablourilor din sec. XVIII (gen Fragonard în mai prost). Am terminat tocmai o tînără fată așezată pe un mal, de care cred că veți fi mulțumit* ».[2]

Renoir nu spune dacă tînăra fată este îmbrăcată sau dezbrăcată; dacă e dezbrăcată ar putea fi identificată cu *Femeia la scăldat* (fig. 99). Este, dintre toate operele sale, poate cea mai înrudită cu stilul lui Fragonard; exclude orice experiență luministică, dar e mîngîiată cu atîta dragoste, și pare atît de sensibilă, în ciuda formelor sale pline, delimitate în mod plastic de atmosferă, încît spiritul lui Renoir se realizează aci în întregime. O nouă frumusețe a luat naștere din cea veche, datorită unui element imponderabil, care nu e altceva decît anxietatea creatoare.

---

[1] L. Venturi, *op. cit.*, vol. I, p. 130.
[2] L. Venturi, *op. cit.*, vol. I, p. 132.

Reproşul care i se aducea cum că nu ştie să deseneze ca Degas devenise pentru Renoir o obsesie. Multă vreme a executat desene şi schiţe pentru o compoziţie care s-a realizat în *Femeile la scăldat (Les Grandes Baigneuses)* (fig. 97), prezentate publicului la Expoziţia internaţională Georges Petit care s-a deschis la 7 mai 1887. Monet vorbeşte de ele ca de un « tablou superb . . . care n-a fost înţeles de toţi, dar de mulţi », iar Renoir declară: « *Cred că am făcut un pas în stima publică, un pas mic . . . Publicul pare că se apropie . . . De ce de data aceasta şi nu de celelalte ? Nu mai înţeleg nimic* ». [1] Acum, după mai mult de şaizeci de ani, înţelegem mai bine de ce. Nici unul din tablourile executate pînă atunci de Renoir nu corespundea aşa de bine ca acesta gustului academic al publicului. Pissarro notează că Renoir vroia să se concentreze asupra liniei, şi de aceea figurile sale erau nişte entităţi separate, despărţite unele de altele, fără să ţină seama de culoare [2]. Pentru compoziţie, Renoir s-a inspirat dintr-un relief de Girardon din parcul de la Versailles; dorinţa lui Renoir de a se apropia de secolul al XVIII-lea merge aşadar pînă la imitaţie.

Linia conturului este pură, vădit influenţată de maniera lui Ingres, mişcările bine echilibrate în suprafaţă, ceea ce-i lipseşte însă este viaţa, viaţa aceea pe care Renoir o imprimase întotdeauna imaginilor sale începînd din 1864. Preocupările de puritate formală îngheaţă forţa creatoare. Iar culoarea nu reuşeşte să înviioreze formele abstracte: carnaţia e caldă, de un brun violaceu, ştofele sînt cînd de un alb-albastru deschis cînd de un galben deschis şi albastru, totul bine armonizat cu acel uimitor peisaj roşu, galben şi verde estompat. Se simte totuşi că această culoare nu creează formele, ci că le rămîne, dimpotrivă, străină. Puritatea formelor şi energia coloritului sînt două momente distincte ale creaţiei care nu reuşesc să se contopească. Tocmai în clipa în care îşi rafinează formele, Renoir comite o gravă eroare de gust.

Pînă în 1890, Renoir cade adesea în asemenea greşeli, mai ales în compoziţii şi în portrete, ceva mai puţin cînd e vorba de capetele sale de fete tinere, în care vivacitatea impresiei rezistă în faţa prejudecăţii desenului.

Fată tînără (fig. 111), care se presupune a fi pictată în 1890, are într-adevăr o formă pură, dar contururile se estompează şi permit trecerea continuă a culorilor de la blondul-roşiatic al părului la carnaţia deschisă sub care se simte pulsînd

---

[1] L. Venturi, *op. cit.*, vol. I., p. 138 şi 325.
[2] *Lettres*, p. 107 şi 108.

Reproşul care i se aducea cum că nu ştie să deseneze ca Degas devenise pentru Renoir o obsesie. Multă vreme a executat desene şi schiţe pentru o compoziţie care s-a realizat în *Femeile la scăldat (Les Grandes Baigneuses)* (fig. 97), prezentate publicului la Expoziţia internaţională Georges Petit care s-a deschis la 7 mai 1887. Monet vorbeşte de ele ca de un « tablou superb . . . care n-a fost înţeles de toţi, dar de mulţi», iar Renoir declară: « *Cred că am făcut un pas în stima publică, un pas mic . . . Publicul pare că se apropie . . . De ce de data aceasta şi nu de celelalte ? Nu mai înţeleg nimic* ».[1] Acum, după mai mult de şaizeci de ani, înţelegem mai bine de ce. Nici unul din tablourile executate pînă atunci de Renoir nu corespundea aşa de bine ca acesta gustului academic al publicului. Pissarro notează că Renoir vroia să se concentreze asupra liniei, şi de aceea figurile sale erau nişte entităţi separate, despărţite unele de altele, fără să ţină seama de culoare[2]. Pentru compoziţie, Renoir s-a inspirat dintr-un relief de Girardon din parcul de la Versailles; dorinţa lui Renoir de a se apropia de secolul al XVIII-lea merge aşadar pînă la imitaţie.

Linia conturului este pură, vădit influenţată de maniera lui Ingres, mişcările bine echilibrate în suprafaţă, ceea ce-i lipseşte însă este viaţa, viaţa aceea pe care Renoir o imprimase întotdeauna imaginilor sale începînd din 1864. Preocupările de puritate formală îngheaţă forţa creatoare. Iar culoarea nu reuşeşte să înviioreze formele abstracte: carnaţia e caldă, de un brun violaceu, ştofele sînt cînd de un alb-albastru deschis cînd de un galben deschis şi albastru, totul bine armonizat cu acel uimitor peisaj roşu, galben şi verde estompat. Se simte totuşi că această culoare nu creează formele, ci că le rămîne, dimpotrivă, străină. Puritatea formelor şi energia coloritului sînt două momente distincte ale creaţiei care nu reuşesc să se contopească. Tocmai în clipa în care îşi rafinează formele, Renoir comite o gravă eroare de gust.

Pînă în 1890, Renoir cade adesea în asemenea greşeli, mai ales în compoziţii şi în portrete, ceva mai puţin cînd e vorba de capetele sale de fete tinere, în care vivacitatea impresiei rezistă în faţa prejudecăţii desenului.

Fată tînără (fig. 111), care se presupune a fi pictată în 1890, are într-adevăr o formă pură, dar contururile se estompează şi permit trecerea continuă a culorilor de la blondul-roşiatic al părului la carnaţia deschisă sub care se simte pulsînd

---

[1] L. Venturi, *op. cit.*, vol. I., p. 138 şi 325.
[2] *Lettres*, p. 107 şi 108.

un sînge sănătos, pe fondul verde-galben. Rafinamentul nu dăunează vitalității imaginii, ci face ca ea să apară cu atît mai prețioasă.

În 1889, Renoir este foarte nemulțumit de ceea ce face; în 1890 expune ultima dată la Salonul oficial, iar în 1892, o mare expoziție pe care o deschide la Durand-Ruel îl impune: îi cumpără un tablou pînă și statul. Acum, după atîtea fluctuații, e un pictor consacrat și nu mai are grija banului. Sănătatea însă începe să i se șubrezească și să-l chinuie, dar reacționează cu un curaj remarcabil. Continuă să caute și să-și modifice stilul, dar nu ca să placă altora, ca în 1878 și în 1887, ci numai pentru sine, pentru a se exprima pe deplin.

Femei la scăldat și crabul, care datează aproximativ din 1897 (fig. 110), denotă că a învins definitiv criza. Aici nu mai sînt nimfele acelea care-și ridică piciorul pentru a ne arăta linia lui impecabilă sau care își îndoaie brațul pentru a împlini linia trupului, exerciții la rece, jocuri lipsite de conținut; ci mase fremătînd printre stînci, carnații trandafirii pe care lumina le argintează pe o mare de un verde-albastru și un cer gri-violet. E tinerețea în libertate, expresia unei fericiri tumultuoase. Aici liniile se întrețes cu adevărat, compoziția nu mai e supusă constrîngerii unui model, ci e găsită în natură, potrivit motivului. Renoir s-a redescoperit pe sine însuși.

Un prim și important efect al acestui nou climat artistic: stilul său redevine unitar, indiferent dacă pictează peisaje sau figuri. Sciziunea dintre cele două stiluri, în cursul anilor 1880—1890, provenea dintr-un compromis în urma căruia nu avea de cîștigat decît tema reprezentată, dintr-o deplasare a interesului de la pictură la motiv. Și din toate acestea suferea rezultatul artistic. După 1890, peisajele sînt într-adevăr peisaje în aer liber, lumina lor vibrează în culoare ca și înainte, dar detașarea față de natură devine mai evidentă datorită intensității cromatice, atenției pe care o acordă volumelor ca și caracterului sumar al contururilor. Prezentarea unei lumi fantastice ia din ce în ce mai mult locul realității și conține, în dezvoltarea autonomă a lui Renoir, entuziasmul liric al pictorului pentru lumină și pentru viață. În același timp, figurile oferă o sinteză a formei abstracte și de «plein-air», o transformare a grației de odinioară în valori monumentale, o impresiune a volumelor foarte solide într-o vibrație cosmică, o obiectivizare a entuziasmului senzual și fantastic al lui Renoir în forme masive și în nuanțe de roșu care cîntă.

Nu se poate tăgădui un paralelism între noile căutări ale lui Renoir și cele ale lui Cézanne. În decursul perioadei sale impresioniste Renoir sacrifica oarecum

volumul, destul de moderat de altfel, dar cu rezultate fericite. Acum însă, volumul este, pentru pictor, o condiție esențială a artei sale. Iar dincolo de volum și de viziune găsim o nouă conștiință a autonomiei artei și a dezvoltării sale fantastice într-o lume ideală, conștiință pe care Cézanne o realizase pe deplin în jurul anului 1885.

Celor cărora le place temperamentul creator al lui Renoir din perioada impresionistă, identificarea sa cu variația ușoară a luminii și a culorii, « neregularitatea » de care dădea dovadă, li s-ar putea părea că noul stil se potrivește mult mai puțin cu temperamentul său. În revista « *Revue blanche* » din 1896, Thadée Natanson ne face un strălucit și fidel portret al omului Renoir: « *Doi ochi căprui, umezi, dintre care unul clipește, iar celălalt este umbrit de blîndețe. Degetele, iuți, care răsucesc și netezesc tot timpul părul cărunt al mustății și al bărbii. Păr rar și rebel care desăvîrșește o înfățișare puțin distantă la început, dar pe care vioiciunea trăsăturilor și bunătatea pe care o exprimă îi dau repede de tot un aer atrăgător. Pleacă, se întoarce, se așază, se scoală și, de îndată ce e în picioare, se așază din nou* ». În ciuda anilor, Renoir rămăsese deci, în 1896, omul pe care-l « vedem » în stilul său din 1876. Dar stilul său, începînd din 1896, e altul; conține o solemnitate nouă care depășește caracterul său de om. Și, totuși, această divergență dintre om și artist, departe de a fi un motiv de slăbire a calității, devine o forță creatoare, ca și cum arta sa cea nouă n-ar însemna numai o despărțire de viața naturii pentru a se concretiza în producțiile fanteziei, dar și o despărțire de viața sa de om.

Se cuvine să evocăm aici chinurile lui îngrozitoare. În 1904 scria: « *Cred că s-a terminat cu pictura. N-am să mai pot face niciodată nimic* ». Cu toate acestea se reface. La Cagnes, unde locuiește, începînd din 1903, iarna și primăvara, reînvie sub soarele care îl înviorează, în mijlocul unui belșug de bani pe care îl acceptă cu un zîmbet ironic și înduioșat, și a onorurilor la care este foarte sensibil. Paul Durand-Ruel, care îl vizitează în decembrie 1912, scrie: « *Renoir se află în aceeași stare nenorocită, dar e de-o forță și un caracter care te uimesc. Nu poate să umble și nici măcar să se scoale din fotoliu. E nevoie de doi oameni ca să-l ducă dintr-un loc în altul. Ce chin! Și totuși, la fel de bine dispus și totdeauna la fel de fericit cînd poate picta. A lucrat pînă acum mai multe tablouri, iar ieri, în timpul zilei, un tors întreg pe care l-a început dimineața. Nu e lucrat cu prea multă insistență, dar e superb* »[1]. Monet, departe de el, primește într-o zi vestea că Renoir

[1] L. Venturi, *op. cit.*, vol. I, p. 107.

e pe moarte, iar a doua zi că e în plină activitate, și se bucură de asemenea minune. Felul în care a dominat natura, ostilă, ba chiar și moartea, zi de zi, timp de mai bine de cincisprezece ani, pentru a se putea bucura de soare, de flori și de nuduri și pentru a-și fixa bucuria în culori, e un adevărat eroism. Renoir era sincer, în 1876, cînd picta într-o manieră opusă oricărui eroism, dar nu era mai puțin sincer după 1900 cînd dădea un suflu epic fiecăreia dintre picturile sale. Și-și datora această nouă elevație morală luptei sale pentru viață, iar măreția artei sale era răsplata fiecărei reînvieri.

A executat foarte multe tablouri în acești ani, pe de o parte pentru că Renoir nu mai caută, ci găsește, iar pe de alta pentru că execuția este sumară și rapidă. Portretele sale, în genere, nu sînt dintre cele mai bune lucruri executate atunci. Însă cînd pictează copii, elanul fanteziei sale e prea liber pentru a se realiza pe deplin într-o imagine obiectivă. Am văzut portretul lui Chocquet care datează din 1876: iată-l acum pe cel al lui *Paul Durand-Ruel* (fig. 95), din 1910; cu Durand-Ruel Renoir întreținuse raporturi de afectuoasă prietenie mai mult decît cu oricare altul din grupul impresioniștilor. Finețea obrazului și a expresiei este la înălțimea portretului lui Chocquet. Dacă în portretul lui Chocquet găsim mai multă grație, și e mai ieșit din comun, portretul din 1910 e compus cu mai multă siguranță și străbătut de un mai cald sentiment de omenie.

Să comparăm, de asemenea, *Estaque* din 1882 (fig. 94) cu un peisaj din ultimii ani, de exemplu cu cel reprodus în fig. 96. Caracterul sumar al execuției corespunde bine sintezei, energiei efectului, libertății de fantezie a artistului.

Desigur, stilul din ultimii ani se vădește în toată deplinătatea lui în nudurile mai mult sau mai puțin complete ale modelelor sale, dintre care Gabrielle și Dédée au rămas celebre. *Tors de femeie*, de prin 1905 (fig. 112), *După baie* din 1913 (fig. 113), *Gabrielle la oglindă* care este aproximativ din 1910 (fig. 115) sînt exemple tipice dintr-o serie foarte numeroasă. În ceea ce privește forma, trebuie notat că monumentalul, energia, vigoarea, au știut să redea pe deplin grația. Amintim, de asemenea, că la acea epocă Renoir face sculptură tocmai din nevoia de a insista asupra reliefului plastic. Și insistă și asupra formelor pline ale modelelor sale în care găsește, ca și Rubens, un îndemn către volum pictural.

Dacă în *Tors de femeie* contrastul dintre lumini și umbre are un caracter romantic și un efect de mister, în *După baie* se constată lipsa oricărei aluzii extrapicturale, iar frumusețea operei constă în colorit și, mai precis, în armonia nuanțelor de roz-roșu, de verde și de alb. Părul roșcat și carnația roz-roșie,

fîşiile roşii ale fondului, covorul roşu, sînt diferite valori de roşu care au o viaţă proprie, care se aprind, fiind împreună, şi pe care tonurile de verde şi de alb le îngrădesc. Vitalitatea acestor culori, excepţională pentru arta tuturor timpurilor, sînt produsul purei lui fantezii, reprezintă despărţirea de realitatea fizică, sînt oglinda unei emoţii care atinge exaltarea.

Dacă ni s-ar permite expresia, culoarea ultimei perioade a lui Renoir devine «cursivă», ceea ce înseamnă că, fiind rezultatul unui fel constant de a simţi, nu mai ţine seama nici de motiv şi nici de impresia naturală, dar că poate servi la tot ceea ce i-ar putea cere fantezia artistului. Şi prilejurile sînt tot mai numeroase: scene de teatru grec, cariatide, scene reprezentînd judecata lui Paris, compoziţii cu femei care se scaldă, orice pretext este bun pentru fluxul continuu al armoniei sale în roşu.

Compoziţia *Femei la scăldat* (fig. 114) este una din cele mai fericite. Şi acolo, ca şi în «*Les Grandes Baigneuses*», din 1887, atitudinile figurilor nu înseamnă nimic, acestea nu există decît pentru a echilibra compoziţia, nu pentru altceva. Nimic n-a mai rămas din linia pură, nici din efortul formal din 1887, ci e un flux continuu de mase roşietice, care-şi capătă propria lor naturaleţe sau spontaneitate din însăşi vitalitatea armoniei cromatice.

Ultimul stil al lui Renoir nu este sinteza manierelor sale anterioare; căci n-a privit înapoi spre gloriosul său trecut, ci, profitînd de toate experienţele sale, s-a aruncat cu tot avîntul spre un stil nou care, datorită autonomiei şi îndrăznelii sale formale şi cromatice, era o poartă deschisă spre viitor.

CAPITOLUL VII

PAUL CÉZANNE

Dacă, privind picturile unui artist, presupui că, în același timp, stai și de vorbă cu el, îți poți imagina plăcerea unei întîlniri cu Renoir, binevoitoarea și generoasa primire a lui Pissarro, interesul adînc pe care l-ar suscita Monet, dar nu poți disimula o anumită teamă în fața măreției lui Cézanne, ca și cum ai intra într-o lume necunoscută, imensă, bogată și severă, cu piscuri atît de înalte, încît par inaccesibile. Și după ce ai rătăcit în această lume, vreo douăzeci de ani de exemplu, și după ce i-ai admirat toate minunile în acompaniamentul unui cor de laude la adresa maestrului, cor care răsună din toate părțile de mai bine de patruzeci de ani, și dacă te oprești pentru a cugeta la toate obstacolele pe care critica și artistul însuși le-au ridicat în fața înțelegerii acestei lumi, ajungi la niște concluzii pline de pesimism cu privire la bazele teoretice ale criticii, cît și la slăbiciunile omului care a zămislit această lume ca și cum individualitatea sa de om n-ar fi fost pe măsura personalității sale de artist.

Într-adevăr, prejudecățile criticii n-au fost încă înlăturate, chiar dacă au căpătat, astăzi, altă coloratură decît cea de odinioară. Arta incompletă, geniul fără talent, artistul «ratat», toată legenda pe care au inventat-o Zola, Duranty și întregul lor anturaj, au constituit multă vreme un obstacol pentru înțelegerea artei lui Cézanne. Și astăzi încă, cei mai buni dintre cei care au răsturnat această legendă și au proclamat perfecțiunea artei lui Cézanne, simt nevoia să-l măsoare după normele artei clasice, în loc să recunoască faptul că fantezia sa nu e nici clasică, nici romantică, ci pur și simplu cezaniană.

Și chiar el, omul Cézanne, după epoci de fioroasă descurajare, lesne de înțeles dacă ne gîndim la aversiunea generală și obtuză de care se lovea, și care i-au

întărîtat irascibilitatea pînă acolo încît l-au dus la izolare, n-a continuat oare să-şi strige pînă la sfîrşit nemulţumirea de a nu se fi putut realiza în faţa celor care erau cît se poate de mulţumiţi să le confirme, astfel, asemenea părere? Este adevărat că Cézanne se revolta din cînd în cînd împotriva judecăţii celorlalţi, şi chiar împotriva propriilor sale stări de depresiune: « *Încep să mă cred mai tare decît toţi cei care mă înconjoară* » (1874) [1]. « *Nu există decît un singur pictor în viaţă, şi acela sînt eu.* » « *Oameni politici există, cîte două mii pentru fiecare legislatură, dar un Cézanne nu apare decît la două secole o dată.* » [2] Străfulgerări neaşteptate care se stingeau repede. Admiraţia pictorilor tineri a fost ca un balsam moral în ultimii ani ai vieţii sale, iar munca sa îndîrjită, deznădăjduită, o sfidare aruncată propriei lui neînţelegeri, cît şi a neînţelegerii celorlalţi.

Cézanne s-a născut la Aix-en-Provence în 1839, unde a şi murit, în 1906. Fiu al unui fabricant de pălării care reuşise să se ridice la rangul de bancher, Paul Cézanne primise de la familia sa tot sprijinul material pentru a putea continua să picteze aşa cum îi plăcea lui, fără a fi nevoit să se preocupe de necesităţile vieţii, pe lîngă o pregătire umanistă deosebit de serioasă; şi după ce-a primit, în oraşul său, primele noţiuni de desen, a plecat la Paris să studieze pictura.

La Paris a asimilat experienţele picturale ale romantismului, ale realismului şi ale impresionismului care abia începea; la Aix avea posibilitatea de a se izola, de a medita, pe lîngă o natură vastă şi solemnă, pe care o iubea, scăldată de soarele sudului. Paris şi Aix, cei doi poli ai vieţii sale, au fost, rînd pe rînd, cînd prilej de chinuri intelectuale, cînd de liberă expansiune a personalităţii sale.

Educaţia sa umanistă, entuziasmul pentru literatură care l-a făcut să ezite, în tinereţe, între poezie şi pictură, ardoarea romantică şi admiraţia lui pentru Delacroix care avea să dureze toată viaţa, cît şi interesul pe care i-l inspira realismul lui Courbet, l-au împiedicat pe Cézanne să ia parte la primele tentative impresioniste ale lui Monet, Renoir şi Pissarro, de care avea însă cunoştinţă. Cézanne îi scria lui Zola încă din 1866: « *Toate tablourile executate în interior, în atelier, nu vor egala niciodată lucrările făcute în aer liber . . . Trebuie să iau hotărîrea să lucrez numai în aer liber.* » [3] Se ştie, de altfel, că tot ceea ce a spus Zola întru apărarea lui Manet, Monet şi Pissarro i-a fost sugerat de Cézanne.

Totuşi, în producţia lui Cézanne dintre 1865 şi 1871 nu se găseşte nici un indiciu că ar fi lucrat în aer liber, nimic care să denote apropierea sa de impresionism.

---

[1] L. Venturi, *Cézanne*, p. 26.
[2] Rewald, *Cézanne*, p. 416.
[3] Cézanne, *Correspondance*, p. 98—99.

Portret de călugăr, din 1865—67 (fig. 116), *Pastorală*, 1870 (fig. 117), *Zăpadă topită la Estaque*, 1870 (fig. 118) sînt trei exemple tipice ale activităţii lui Cézanne, abia ieşit din perioada exerciţiilor de şcoală.

Portret de călugăr reprezintă, în veşmînt monahal, un om căruia Cézanne i-a făcut în acei ani nici mai mult nici mai puţin de cinci portrete şi care a intrat în istorie sub numele de « Unchiul Dominique». Veşmîntul său de călugăr îi permite lui Cézanne să realizeze un puternic contrast de culoare între albul-galben deschis al veşmîntului şi griul violaceu al fondului, raport întrerupt de carnaţia roz-roşietică, de părul brun-negru şi, în general, de umbrele negre. Scopul pe care şi-l propune pictorul este acela de a obţine preţiozitatea materiei în sine, independent de ceea ce reprezintă, precum şi de orice efect de lumină şi de atmosferă. Şi cum o tentă groasă e mai intensă din punct de vedere cromatic decît o tentă subţire şi transparentă, Cézanne foloseşte în locul pensulei spatula. Folosind spatula, Cézanne îl imită pe Courbet, dar preţiozitatea materiei sale e mai mare decît aceea a lui Courbet. Iar violenţa efectului este şi ea mai mare, datorită faptului că din pictura lui lipseşte complet şi clarobscurul şi nuanţele cromatice. Imaginea nu are relief, ci iese cu totul în afară, se desprinde adică de fond prin forţa contrastului şi nu a clarobscurului. Forma se prezintă ca o masă puternic încadrată, o masă sumară, concepută pentru a fi văzută de departe, şi executată ca şi cum ar fi simţită materialmente de aproape. E o luare în stăpînire a materiei picturale şi nicidecum reprezentarea unei figuri omeneşti. Modelul nu-l interesează pe Cézanne, ci numai felul în care simte materia. Privind această imagine, nimeni nu poate nega faptul că autorul ei şi-a însuşit mijloacele de expresie cu o furie juvenilă, aproape cu patimă aş spune, chiar dacă — aşa cum s-a mai întîmplat în tinereţea lor şi altor mari pictori, Tiţian şi Velázquez de exemplu — dă dovadă de-o mare forţă în execuţie înainte de-a fi găsit acel raport între execuţie şi concepţie care este caracteristica artei. Anthony Valabrègue, un prieten de-al lui Cézanne care i-a servit de model, îi scria lui Zola la 2 octombrie 1866: « *De cîte ori* (Cézanne) *pictează pe vreunul dintre prietenii săi, pare că se răzbună pe el de vreo jignire ascunsă*» [1]. Nu există comentariu mai bun asupra energiei care se degajă din *Portret de călugăr* şi asupra limitelor artistice ale tabloului.

O exasperare sexuală, complicată de timiditatea artistului în faţa femeii, explică unele compoziţii din acei ani, care par nişte visuri obsedante, ca de pildă *Ten-*

---

[1] Rewald, *Cézanne*, p. 168.

tația Sfîntului Anton (catalog Venturi, 103), și *Pastorală* (fig. 117). Cézanne nu-și contemplă pasiunea, ci trăiește înăuntrul ei, n-o reprezintă așadar, ci o impune privitorului. Culorile sînt de o magnifică intensitate nu numai cînd e vorba de albastrul cerului, alb-galbenul sau galben-portocaliul norilor, dar chiar și de nuanțele de gri, negru și brun din prim plan, abia întretăiate de cîteva tușe roz. Formele sînt văzute fără linii de contur și fără clarobscur, ca niște mase care apar sau dispar după capriciile senzualității pictorului, și care s-ar putea justifica numai dacă ar fi cufundate în atmosferă de o vibrație de lumină și de umbră. Dar felul în care insistă pictorul asupra materiei dense și prețioase nu permite nici atmosferă, nici lumină și nici umbră, așa că efectul este arbitrar și pare mai curînd o afirmare a unui vis romantic, o nevoie de a depăși reprezentarea realității. Ceea ce li s-a părut criticilor a fi o deficiență a desenului era așadar numai strădania de a depăși limitele tradiționale ale desenului și de a da imaginii umane forma unui nor sau a unei bărci. Iar dacă rezultatul nu este fericit, aceasta se datorește excesului pasional al pictorului, exces pe care arta nu-l domină încă.

Coerența stilistică e mai ușor de realizat pentru Cézanne cînd pictează un peisaj ca *Zăpadă topită la Estaque* (fig. 118). Pasiunea suflă cu putere: zăpada, arborii, pămîntul însuși par luați pe sus de furia stihiilor; și toată compoziția urmează, precipitîndu-se, mișcarea pasiunii. Culorile însă devin mai deschise: portocaliu în cer, galben și negru în copaci, roșu pe acoperișuri; iar griurile sînt estompate. Astfel cu toată pasiunea pictorului, ansamblul tabloului denotă detașarea contemplării.

Nu e o întîmplare faptul că Cézanne atinge pentru prima dată plenitudinea artei sale într-o natură moartă: *Ornicul negru*, 1870 (fig. 119). Pictorul imaginase scene halucinante, dar tema tratată îl interesa mult mai puțin decît acordul cromatic; așa că nu putea fi decît foarte mulțumit cînd interesul pentru subiect dispărea. Materia *Ornicului negru* este adesea păstoasă, dar pensula lui Cézanne (nu spatula de astă dată) întinde straturile de culoare cu mai multă ușurință și delicatețe. Alburile și negrurile mai domină încă, dar cu variații de roșu, galben, albastru. Și, mai presus de orice, forma se acordă cu coloritul, planurile se precizează, apar volumele. Pasiunea persistă, dar exclusiv subordonată formelor și culorilor: pasiune artistică, nu pasiune senzuală.

Pentru a ajunge la acest rezultat, influența lui Edouard Manet, cu minunata lui ușurință, finețea și urbanitatea lui, s-a dovedit deosebit de favorabilă; dar dacă Cézanne și-a însușit anumite elemente străine, el le-a transformat în ase-

menea măsură şi le-a îmbibat cu atîta pasiune, încît abia le mai putem descifra.

Era firesc ca o producţie de acest gen, care n-avea de fapt nici un precedent direct, să-i înspăimînte şi pe prieteni şi pe duşmani care intuiau, e drept, geniul lui Cézanne, « oaia cu cinci picioare», cum spuneau Duret şi Pissarro, dar erau atît de dezorientaţi încît, pentru a se justifica, au fost nevoiți să improvizeze teoria lipsei de realizare. Nimeni nu avea pe atunci, sau numai în foarte mică măsură, experiența funcției misterului în efectul artistic și nimeni nu punea la îndoială principiul fidelității necesare față de natură, chiar dacă se mai admiteau unele infidelități trecătoare. Astăzi, dimpotrivă, după atîta experiență în domeniul artei abstracte înțelegem că în fantezia sa saturată de pasiune din anii 1865—1871, Cézanne, plecînd de la realism, a inițiat un stil care anticipează fovismul și expresionismul.

După ce a pictat la Estaque, aproape de Marsilia, în timpul războiului din 1870—1871, Cézanne se întoarce la Paris și la Auvers-sur-Oise. Urmînd sfatul și exemplul lui Pissarro, se îndreaptă spre impresionism. În operele sale dinainte de 1872 privise în el însuși și nu în afară, și chiar dacă aceste compoziții nu denotă simțul structurii, el insistă asupra greutății, volumului, soliditații și dimensiunii imaginilor, ceea ce constituia o promisiune, sensibilă și încă fragmentară, de structură formală. Ceea ce Pissarro l-a învățat mai cu seamă pe Cézanne a fost să privească în afara lui, să studieze realitatea exterioară în loc să se mulțumească doar a iubi și a urî modelul, și să găsească în lumină și în umbră rațiunea oricărei forme; ba mai mult, deoarece tocmai el, Pissarro, dăruise impresionismului o conștiință structurală a viziunii, l-a învățat pe Cézanne să extindă soliditatea și volumul imaginii — calități înnăscute la Cézanne — pînă la o arhitectură a tabloului.

Casa spînzuratului, 1872—1873 (fig. 120), îl prezintă pe Cézanne în plină reînnoire. Se foloseşte tot de materia păstoasă din anii precedenţi, dar o adaptează degradeurilor necesare pentru a face ca obiectele să apară în funcţie de lumină şi umbră — oricît de sumare ar fi acestea. Direcţia volumului pune stăpînire pe spaţiul în profunzime, denotînd astfel că se afirmă şi se intensifică, justificîndu-se şi devenind în acelaşi timp naturală. Ceea ce înseamnă că Cézanne a realizat pe deplin raportul dintre volum şi spaţiu, ducînd la limita extremă ceea ce asimilase de la Pissarro şi imprimînd, în acelaşi timp, un sentiment de fermitate, de sinteză,

sentimentul specific lucrurilor văzute sub specia eternității și a universalului, cu un efect complet nou în comparație cu Pissarro. Dacă lumina e încă sumară, e din nevoia de sinteză și de măreție.

Ceea ce înseamnă că în răstimp de mai bine de un an, Cézanne s-a reînnoit complet. A renunțat la emfaza romantică, la pictarea imposibilului, la orgoliul nemaivăzutului care tulburau odinioară fantezia sa neliniștită. Le substituie smerenia artistului care-și adoră « motivul» pentru că a fost creat de natură, deplinul echilibru al omului care simte că toate lucrurile creațiunii participă la viața sa lăuntrică.

Zidul de împrejmuire, 1876 (fig. 124), demonstrează nu numai că Cézanne și-a asimilat motivul și felul de a vedea al impresioniștilor, dar chiar și caracterul execuției acestora. Culorile sînt aplicate în tușe discontinui, scurte, și în direcții multiple în scopul de a permite reflexelor să topească în tușă luminile și culorile. Zidul este violaceu cu reflexele copacilor în albastru, pajiștea verde, pămîntul galben-verde, trunchiurile gri sau de un gri-brun, frunzișul verde cu o ramură galbenă, acoperișurile roșii și cerul gri. Spațiul în profunzime este obținut aproape numai cu ajutorul culorilor mai mult sau mai puțin învăluite de atmosferă. De fapt, totul, în acest tablou, se acordă cu impresionismul, și nici măcar sensul măreției, propriu lui Cézanne, nu vine în contrazicere cu acesta.

Reînnoirea viziunii este sensibilă atît în peisaje cît și în *Natura moartă* din 1873 (fig. 122). Motivul și fondul nu mai sînt în contrast, dar sinteza viziunii are drept rezultat imersiunea obiectelor în atmosferă. Artistul plasează în fund o tapițerie pentru a da planurilor o variație continuă, pentru a cuceri spațiul din jurul obiectelor, pentru a le da un fel de suflu luminos. Iar sinteza viziunii, cuprinzînd plinurile ca și golurile, permite să se precizeze planurile și volumele obiectelor. Lipsa de ponderabilitate, datorită vibrației reflexelor, merge mînă în mînă cu stabilitatea obiectelor. Pe o bază de tonuri de alb și de verde, tonurile albastre ale vasului și cele roșii ale pătlăgelei și ale vinului strălucesc intens. Ca și în *Casa spînzuratului*, materia culorii este încă păstoasă, dar fuziunea luminii cu forma este completă.

Portretul lui Victor Chocquet, 1876—1877 (fig. 121), ne face să înțelegem ce nou suflu uman i-a sugerat lui Cézanne impresionismul. Părul, barba, haina, toate în gri-albastru, cămașa în alb-albăstrui, carnația roșiatică se evidențiază pe un fond verde-deschis: efect, deci, de tonuri întunecate pe tonuri deschise. Deși păstoase încă, tușele variază pentru a da culorii posibilitatea să vibreze și să for-

meze ea însăşi imaginea. Din această unitate perfectă dintre formă şi culoare se încheagă chipul unui om, acel Mecena atît de drag lui Cézanne ca şi lui Renoir: sensibil, grav, îndurerat, voluntar, vădind o intensă viaţă lăuntrică. Şi iată că obiectul de artă şi reprezentarea vieţii omeneşti se identifică, datorită interesului pe care i-l inspiră lui Cézanne omul-Chocquet şi a capacităţii pictorului de a vedea nu numai obiectele naturii, dar şi valorile spiritului. O confruntare cu *Portretul de călugăr* ne îngăduie să măsurăm drumul parcurs de artist în decurs de aproximativ zece ani şi întinderea nelimitată a noului său orizont.

În 1874 şi 1877 Cézanne expusese cu impresioniştii; fusese atacat cu mai multă violenţă decît oricare altul dintre aceştia, şi deşi solidar cu ei, descurajat de lipsa de rezultat practic al expoziţiilor, se desparte de grup, aşa cum au făcut-o de altfel şi Monet şi Renoir, şi sfîrşeşte prin a se izola tot mai mult şi a-şi lungi şederile la Aix.

Iată cum îşi motivează el, în 1880, izolarea: « *Mă hotărîsem să lucrez în tăcere, pînă în ziua în care m-aş fi simţit capabil să apăr teoretic rezultatul încercărilor mele* ». [1]

Conţinutul acestei teorii pe care Cézanne voia s-o formuleze într-o măsură mai mare prin operele sale decît prin cuvinte ne este astăzi cunoscut.

Pictura este pentru Cézanne « *un mijloc de exprimare a senzaţiilor* ». E vorba de senzaţii de culoare: « *Desenul pur este o abstracţie. Desenul şi culoarea nu sînt distincte, totul în natură fiind colorat. Pe măsură ce pictezi, desenezi. Justeţea tonului redă, în acelaşi timp, lumina şi modelajul obiectului. Cu cît culoarea se armonizează, cu atît se precizează şi desenul. Contraste şi raporturi de ton, iată tot secretul desenului şi al modelajului* » (Larguier). « *Senzaţia puternică a naturii — pe care, bineînţeles eu o resimt cu toată puterea — este baza necesară a oricărei concepţii de artă, şi pe care se sprijină măreţia şi frumuseţea operei viitoare; cunoaşterea mijloacelor de a ne exprima emoţia nu este mai puţin esenţială* », 1904.

Aşa cum a observat Henry Matisse: « *În Cézanne existau atîtea posibilităţi, încît avea mai multă nevoie decît oricare altul să pună ordine în mintea sa* ». O celebră scrisoare din 1904 arată ce era de fapt acea « ordine »: « *Să tratezi natura prin cilindru, sferă şi con, pus totul în perspectivă, în aşa fel ca fiecare latură a unui obiect, a unui plan, să se îndrepte către un punct central. Liniile paralele cu orizontul*

[1] L. Venturi, *Cézanne*, p. 42 şi urm. unde se vor găsi de asemenea şi pasajele citate mai departe (afară de o indicaţie contrară).

sugerează întinderea, adică o secțiune a naturii, sau, dacă preferați, a spectacolului pe care PATER OMNIPOTENS AETERNE DEUS *îl etalează în fața ochilor noștri. Liniile perpendiculare pe acest orizont dau adîncimea. Or, pentru noi oamenii, natura se desfășoară mai mult în adîncime decît în suprafață, de unde necesitatea de a introduce în vibrațiile noastre de lumină, reprezentate prin nuanțe de roșu și galben, un număr suficient de nuanțe albastre, pentru a face sensibilă prezența aerului.»* [1]

Cilindri, sfere, conuri nu se văd în picturile lui Cézanne, ceea ce înseamnă că fraza nu exprimă decît o aspirație ideală către o organizare de forme care transcende natura, și nimic altceva. Și această frază poate fi întregită cu alte păreri de-ale lui: «*Metoda iese la iveală în contact cu natura. Ea se dezvoltă datorită împrejurărilor. Ea constă în a căuta expresia sentimentelor noastre, în a organiza senzațiile într-o estetică personală.*» [2] Sau, după cum îi împărtășește lui Emile Bernard: «*Transpunerea pe care o operează pictorul, într-o optică a lui, face ca natura reprezentată să capete un interes nou; el redă în pictură ceea ce nu este încă pictat; face dintr-asta o pictură absolută. Adică altceva decît realitatea. Aceasta nu mai este imitare plată*». [3] Vrea «*să facă din impresionism un lucru solid și durabil ca arta din muzee*». «*În gîndirea mea nu te substitui trecutului, îi adaugi doar o nouă verigă.*» [4] Toate acestea dau o idee privitor la caracterul aforismelor cărora li s-a dat numele de «teorie» a lui Cézanne.

Ceea ce putem deduce de aci este, înainte de toate, nevoia de a găsi un raport, o fuziune chiar, între senzația de culoare și lumină și ordinea formală, și între compoziția spațială în adîncime și tonurile întinse în suprafață — în scopul de a merge mai departe de orice imitație a naturii, pentru a-ți crea o optică și o estetică personală. Or, este evident că Cézanne își realiza pictura și nu teoria. O optică, o teorie estetică, se realizează într-o carte care ține de gîndire, nu într-o creație a fanteziei. Aspirația sa la această optică și la această estetică se realiza, de fiecare dată, ca o aspirație, ca o dorință și nu ca un gînd dus la desăvîrșire, și condiția ca pictura sa să devină operă de artă este tocmai aceasta — să-i conțină gîndirea numai ca aspirație. Iar nemulțumirea de a nu se putea realiza se reduce deci la o lipsă privind gîndirea, și nicidecum arta sa.

Peisajele reproduse în figurile 125—131 și care au fost pictate toate între 1882 și 1900 sînt exemple tipice pentru creațiile fericite ale lui Cézanne în perioada de

[1] Cézanne, *Correspondance*, p. 259.
[2] Rewald, *Cézanne*, p. 348.
[3] Emile Bernard, *Souvenirs sur Paul Cézanne*, Paris, fără dată, p. 114.
[4] Cézanne, *Correspondance*, 23 ianuarie 1905, p. 273.

maximă concentrare a căutării ordinei sale formale. Trecerea treptată de la căutare la certitudine se observă cît se poate de bine dacă se compară *Podeţul*, 1882—1885 (fig. 123), cu *Podul de pe Marna, la Créteil*, prin 1888 (fig. 125). Impresioniştii găsiseră principiul esenţial al stilului lor în reflexele apei; Cézanne îşi extrage tot din reflexele apei motivul pentru a-şi reconstrui formele sale elementare. În *Podeţul* faptul acesta este subliniat de cercul care rezultă din reflexul arcului unui pod. Dar Cézanne nu renunţă la recepţionarea sensibilă a «neregularităţii naturii», din care cauză deformează acest cerc, reuşind astfel să acorde viziunea în profunzime cu viziunea în suprafaţă. Efectul produs este tocmai o viziune în suprafaţă cu continue sugerări de spaţiu în profunzime. Printr-o muncă complicată de reflectare şi apoi de corectare prin simţuri a acestei reflectări, Cézanne regăseşte ingenuitatea viziunii. Tuşa este discontinuă dar regulată, cu un ritm constant, iar verdele, care domină, devine galben atunci cînd reprezintă lumina, şi albastru cînd intră în umbră.

Podul de pe Marna, la Créteil dezvoltă spaţiul în profunzime şi accentuează caracterul sintetic, de unde un efect de monumental. Echilibrul este perfect între goluri (cerul şi porţiunea de apă în care nu ajung reflexele) şi plinurile ce constau din reflexele care, deşi au transparenţa necesară, sînt ordonate în aşa fel încît să capete o valoare de volum. Chiar şi culorile, deşi variate — galbene, roşii, verzi — se inserează într-o armonie generală de contraste şi de nuanţe de albastru. Cu toată varietatea elementelor, unitatea viziunii este pe deplin atinsă, o viziune de absolut, de fermitate, de certitudine, de măreţie.

Case la Estaque, 1882—1885 (fig. 127), este tot aşa, o delicată şi neliniştită viziune de stînci stratificate şi de case care au cel mai mic număr posibil de uşi şi de ferestre în scopul de a atrage atenţia asupra suprafeţelor netede, cînd însorite, cînd umbrite. Totul este creat cu spontaneitate, nu aranjat dinainte, voit. S-ar părea că Cézanne îşi descoperă de fiecare dată formele abstracte şi că rămîne uimit în faţa propriilor sale descoperiri. Acesta e momentul în care reuşeşte să-şi ordoneze senzaţia, şi în ordinea aceasta, abia găsită, senzaţia îşi capătă propria-i evidenţă. De aci un farmec deosebit care ne aminteşte de cel pe care-l degajă operele primitivilor italieni.

Muntele Sainte-Victoire, în apropiere de Gardanne, 1885—1886 (fig. 130), ni-l arată pe Cézanne în deplină stăpînire a volumelor regulate şi a distribuirii lor spaţiale în adîncime. Nu se mai întîlneşte neliniştea din tabloul precedent, ci siguranţa şi complexitatea organizării. Case şi stînci, totul tratat cu aceeaşi dis-

tribuţie a luminii şi a umbrei, a tonurilor roz şi a celor albastru deschis dincolo de pajiştea verde, pentru a constitui masa volumetrică ce se detaşează pe cer. Văzut dinspre Gardanne, Sainte-Victoire nu e decît o coastă stîncoasă, şi Cézanne a folosit tocmai această ariditate a motivului pentru acea simplificare şi regularizare care îl duce la monumental.

Văzut dinspre Aix-en-Provence, Sainte-Victoire se prezintă, dimpotrivă, ca un munte aproape conic. Din tinereţe şi pînă în ultimii săi ani, Cézanne şi-a pictat muntele cu o dragoste cu totul specială; în 1885—1887, ni l-a înfăţişat de mai multe ori dominînd toată valea rîului Arc şi împrumutîndu-i ceva din propria-i măreţie şi poezie; de exemplu *Muntele Sante-Victoire cu pinul cel mare.* (fig. 129).

Dacă privim muntele Sainte-Victoire din punctul de unde îl privea Cézanne (Bellevue), ne dăm seama că a apropiat muntele, pentru a-i da o consistenţă volumetrică, şi pentru a-l adapta la concavitatea văii; şi în cazul acesta se poate spune că forma organizată deformează fără îndoială viziunea naturală, dar numai pentru a-i conferi o evidenţă pe care viziunea naturală nu o are. Şi această evidenţă îl face să proiecteze adîncimea spaţiului în suprafaţă, aşa cum o subliniază pinul care încadrează scena. Intenţia decorativă e limpede, dar aici este vorba de acel caracter decorativ pe care îl capătă orice distribuire de elemente picturale în suprafaţă, fără ca prin aceasta să aibă de suferit ceva viziunea în adîncime, ci dîndu-i, dimpotrivă, datorită contrastului, mai multă claritate.

Toată energia reprezentativă, tot subînţelesul pasional al lui Cézanne pot fi văzute într-un alt *Munte Sainte-Victoire*, pictat între 1894 şi 1900 (fig. 134). Aici muntele nu mai închide valea cea largă; Cézanne îl reprezintă în toată măreţia lui, care devine ameninţătoare. Felul sumar în care este tratat primul plan apropie masa stîncoasă, iar formele simple ale stîncilor conţin un întreg potenţial de mişcare, ba chiar de luptă şi de bătălie. Pasiunea a învins din nou contemplaţia. Seninătăţii viziunii ample i se substituie strigătul forţelor dezlănţuite ale pămîntului.

Golful Marsiliei, văzut din Estaque îl fermecase de multă vreme pe Cézanne şi l-a pictat de cîteva ori. Tabloul reprodus în fig. 126 a fost pictat între 1883 şi 1885. Priviţi din Estaque, munţii din fund sînt în realitate la o depărtare de mulţi kilometri aşa că nu pot fi văzuţi decît în mod vag. Pentru a le indica structura, Cézanne îi apropie. Dar păstrează raportul de spaţiu între apropiat şi îndepărtat, alegînd pentru pictura sa un prim plan diferit de cel real şi mai

îndepărtat. Ceea ce înseamnă că atît pentru primul plan cît și pentru fond, el face abstracție de poziția lor reală, eliminînd din spațiul tabloului locul unde se află în mod efectiv pictorul și, în consecință, orice punct de reper subiectiv. Tot în felul acesta tratează și suprafața mării, pe care o redă ca și cînd ar fi văzut-o dintr-un punct destul de ridicat (din avion am spune astăzi), părînd, datorită acestui artificiu, că se înalță spre orizont și dînd impresia unui mare volum. Și, într-adevăr, tocmai această masă de apă ne dă iluzia îndepărtării fondului, deși munții au densitatea volumetrică proprie unei viziuni apropiate. Cézanne organizează astfel un raport obiectiv între sat, mare și munte, obiectiv nu în raport cu natura, ci în raport cu tabloul, sau, mai exact, cu arta. În natură «apropiat» și «îndepărtat» sînt termeni materiali care se aplică unei lumi finite. Opera lui Cézanne e atît de coerentă, atît de autonomă, încît nu aparține unei anumite lumi; e o lume în sine, care aparține infinitului și universalului, și are solemnitatea lucrurilor care trăiesc veșnic.

În naturile moarte, unitatea viziunii artistice, așa cum o înțelege Cézanne, adică o viziune autonomă față de viziunea naturii, îi sugerează adesea să forțeze formele volumetrice, adică cele care ocupă spațiul în adîncime, pentru a se conforma efectului lor în suprafață. Un caz tipic este *Masa de bucătărie*, 1888—1890 (fig. 132). Așa cum a arătat Erle Loran, coșul cu fructe este văzut la alt nivel decît cel la care e văzut planul mesei, iar partea stîngă a mesei nu s-ar putea întîlni, sub fața de masă, cu cea dreaptă. Ceea ce înseamnă că Cézanne deformează în mod voit obiectele pentru a le reprezenta din diferite unghiuri, pentru a se mișca în jurul lor și a le accentua consistența volumetrică și pentru a realiza, prin această deformare, energia vitală a obiectelor. Sistem pe care l-a folosit foarte des, accentuîndu-l în producția din ultimii săi ani, chiar în peisaje și în portrete, întotdeauna pentru a le dărui un spor de vitalitate. A știut să-și păstreze însă totdeauna viziunea unitară, adică paralelismul dintre viziunea artistică și viziunea naturală — spre deosebire de cubiști care au folosit deformările lui Cézanne pentru a fragmenta viziunea.

Frumusețea universal recunoscută a naturilor moarte ale lui Cézanne provine tocmai din forța cu care reușește să ne convingă că viziunea sa «deformată» e mai adevărată, mai evidentă și mai vitală decît aceea pe care o primesc muritorii de rînd de la obiectele lumii înconjurătoare.

Dacă atenția lui Cézanne, în răstimpul dintre 1882 și 1888, pare a se îndrepta mai cu seamă spre peisaj, pentru a găsi acolo ordinea senzațiilor sale, de

la 1890 şi pînă la sfîrşitul secolului marile sale capodopere reprezintă figuri omeneşti.

Portretul lui Paul Cézanne, 1890—1894 (fig. 128), este poate imaginea cea mai umană pe care ne-a lăsat-o despre sine. Întretăierea dintre planurile feței e la fel de energică ca şi cea a stîncilor de pe Sainte-Victoire (fig. 134), şi cu toate acestea contribuie la valorificarea impresiei pe care o produce fața însăşi, bonomia, privirea-i ascuțită şi pătrunzătoare. Imaginea se încadrează perfect în spațiu, unde volumul său se aşază asemenea unei apariții neaşteptate şi puternice.

O expresie de grație firească, de aer liber şi de demnitate naturală emană din *Doamna Cézanne în seră*, care datează de prin 1890 (fig. 131). Limita continuă a frunții, inserarea ovalului feței în zona concavă a părului, regularitatea formală a nasului, gurii, bărbiei, dau la iveală idealul geometric al artistului. Şi, totuşi, acest ideal prinde viață datorită delicateții tonurilor, a carnației iluminată de galben, roz şi de roşu, şi umbrită de verde şi de albastru. Tonul este într-adevăr tihna, seninătatea, grația acestei fețe care se iveşte întocmai ca o floare din albastrul rochiei, şi din nuanțele de albastru şi brun pătate cu roşu, de verde şi de galben al fondului.

Femeia cu cafetiera, 1890—1894, (fig. 133) emană, dimpotrivă, soliditatea monumentală a unui turn; văzută din față cu o evidență formală de un efect necruțător. Cu toate acestea poziția imaginii în spațiu şi modul în care sînt prezente obiectele din jur dau întregului tablou o unitate absolută. Albastrul intens al rochiei, care se aşază în fațete în jurul volumului corpului, contrastează cu gri-rozul delicat al fondului şi cu tonul carnației, de un portocaliu aprins.

Dar cea mai celebră, poate, dintre compozițiile lui Cézanne este aceea a *Jucătorilor de cărți*, 1890—1892 (fig. 137). Cézanne a reprezentat acest motiv de mai multe ori, cu un număr mai mare sau mai mic de jucători, dar tabloul reprodus aici este probabil punctul final. Efectul de culoare se bazează pe contrastul dintre albastrul-violet al hainei jucătorului din stînga şi galbenul cu umbre albastre ale jucătorului din dreapta, iar între aceste tonuri şi nuanțele de roşu ale fondului şi al carnației, se află galbenul mesei. Nenumăratele nuanțe ale acestor tonuri dau volumul imaginilor. Fermitatea acestora ca şi caracterul lor, evidența acțiunii, soliditatea compoziției, unitară, demonstrează că intensitatea culorii, departe de a dăuna ansamblului, îl exaltă. O linie de contur continuă ar fi izolat imaginile. Acestea iau parte la alcătuirea ansamblului pentru că, la

fel ca masa și ca fondul, sînt constituite numai din zone de culoare. Cézanne, în loc să «modeleze», «modulează», constituind astfel un ritm de zone. Fiecare fragment pictural se leagă de altul nu potrivit formei reale a corpului, ci unui raport de planuri. Așa cum spunea de altfel însuși Cézanne lui Larguier: «*A picta nu înseamnă a copia servil obiectivul; ci a găsi o armonie între numeroase raporturi*». Iar unitatea care ia naștere din aceste raporturi nu e una fizică, ci spirituală; așa că, în loc să ne dea forma reală a corpului celor doi țărani, ne dă, dimpotrivă, caracterul lor. «*A vedea natura, înseamnă a degaja caracterul modelului său.*» Un țăran de Cézanne este individualizat ca un portret, universalizat ca o idee, solemn ca un monument, ferm ca o conștiință morală. «*Îmi place, mai presus de orice, aspectul oamenilor care au îmbătrînit fără a se împotrivi obiceiurilor, lăsîndu-se în voia legilor timpului*» (Cézanne lui Borély). Nu în convenție simte Cézanne noblețea stilului, ci în sinceritatea deschisă a unei realități populare, în viața conformă cu realitatea.

După 1890, reacția împotriva impresionismului, care obținuse deja un succes de public și, mai apoi, reacția împotriva simbolismului, au concentrat asupra lui Cézanne atenția pictorilor tineri, care însă nu au putut să-i cunoască temeinic opera decît în 1895, cînd Vollard a deschis prima expoziție personală a artistului. În ciuda opoziției persistente a publicului și a criticii ziarelor, reputația lui Cézanne a crescut, și dacă la început s-a simțit contrariat, ca de un afront adus izolării lui, către 1900 Cézanne a înțeles că tinerii dădeau dovadă de cea mai mare seriozitate și din acea clipă s-a arătat generos în povețe și foarte primitor atunci cînd aceștia veneau în pelerinaj la Aix. Între timp Cézanne, care fusese, ca și Zola, un anticlerical convins, simte nevoia să se apropie de religia creștină pentru a afla în ea un sprijin după toate umilințele pe care le îndurase; și în tablourile lui, viziunea naturii oferă acum o impresie nouă, religioasă. Căci, dacă gîndirea sa despre artă nu și-a găsit formula, orală și scrisă, decît în ultimii săi ani, pictura lui s-a îndepărtat din ce în ce mai mult de teorie, devenind tot mai mult o efuziune a sentimentului său, a pasiunii sale pentru întreaga creațiune. În 1904 expoziția pe care a deschis-o la Salonul de Toamnă l-a consacrat în mod definitiv. Cézanne s-a bucurat de succesul obținut, apoi s-a întors la Aix, unde a lucrat pînă la moarte.

În această ultimă perioadă, unitatea de stil la care ajunsese în decursul anilor precedenți devine din ce în ce mai sintetică și străbătută, în același timp, de un

suflu de pasiune. Autonomia stilului său devine mai riguroasă, atît în ceea ce privește motivul pe care îl interoghează în mod continuu și cu înfrigurare, cît și în privința formelor regulate și abstracte a căror teorie o elaborase.

Pînă și cîteva mere împrăștiate pe o masă devin, sub pensula sa, o tragedie, ca, de exemplu, în *Natura moartă* din 1895—1900 (fig. 136). Transformarea fructelor, a paharului, a borcanului etc., în lumină și umbră, în albastru-violet, în tonuri de roșu, în galben-portocaliu, este atît de radicală, încît nimeni nu privește obiectele, se simte doar pasiunea care transportă tonurile culorii și le saturează cu o viață intensă și tumultuoasă. Execuția îngrijită, tușele discontinui care făceau să se deosebească lumina și umbra, sînt înlocuite de trăsături de pensulă largi și topite care lasă uneori descoperite părți întregi din pînză. A stărui mai mult asupra execuției ar fi însemnat să pierzi elanul pasiunii: Cézanne se oprește la timp.

În 1896 se duce la Talloires, unde pictează *Lacul Annecy* (fig. 138). Unitatea viziunii a devenit atît de totală, încît apa lacului trăiește într-o fuziune completă cu arborii, casele și munții, totul părînd să fi devenit o fuziune a albastrului care formează atît luminile cît și umbrele, estompîndu-se uneori în roz și în verde. Nu mai este Dumnezeu acela care pune ordine în haos conform legilor firii, ci un artist, conform cerințelor picturii.

În ultimii ani ai vieții sale continuă să contemple *Muntele Sainte-Victoire* (fig. 135), cu un ochi veșnic nou și creator, ca în prima lui tinerețe. Acum însă îl vede îndepărtat, impunător, nu din cauza masei sale volumetrice, ci a luminii sale spirituale, ce urcă de la pămînt spre cer, spațiu imens în care tonurile portocalii și verzi-albastre-violete simbolizează lucrurile din lumea aceasta. Tușa pensulei, din ce în ce mai liberă, ca în acuarelele sale, creează o culoare din ce în ce mai intensă. Din vale și pînă pe munte este drumul de la umbră la lumină, de la pămînt la cer. Lumina devine slabă și îndepărtată. Ca și cum Cézanne și-ar spune, șoptit, ruga de seară.

Cîteva din cele mai mari creații din ultimii săi ani sînt tocmai acuarelele.

Pictînd portretul grădinarului său Vallier, în 1906, în ultimul său an de viață, fie în ulei, fie în acuarelă (fig. 140), ai zice că Cézanne își face propriul său portret și stă de vorbă cu sine însuși. Soliditatea imaginii și extrema vioiciune a luminii și a tușei trădează disperarea fatală a bătrînului în fața morții apropiate. Și tocmai pentru că trăsătura nu subliniază formele, ea exprimă atît de liber spiritul.

Se știe că în decursul ultimilor săi ani, Cézanne a creat o seamă de compoziții cu femei care se scaldă. În cîteva pînze mari în ulei pictorul se dedică arhitecturii scenei, cu un simț excepțional al grandiosului.

Dar chiar și în unele acuarele reprezintă același motiv cu un sentiment mai puțin grav însă, mai spontan, mai intim. Acuarela reprodusă în fig. 139 nu este altceva decît un aflux continuu de mase atmosferice, de figuri care sînt doar fantasme văzute în vis, mai aproape de muzică decît de arhitectură.

Astfel, în ultimii săi ani, Cézanne regăsește impulsiunile romantice ale primei tinereți, dar fără a renunța la acea armonie, la acel echilibru între elanul pasiunii și viziunea formelor și a culorilor pe care nu le mai părăsise din primii ani ai impresionismului său. Studiul luminii și al umbrei, al planurilor și al volumelor, al spațiului și al raporturilor acestuia cu imaginea, și mai ales nevoia de a imagina un tot care să fie lumea artei, alta decît cea a naturii, permit lui Cézanne să creeze numeroase opere desăvîrșite în sine și, în același timp, să deschidă o eră nouă în istoria artei.

CAPITOLUL VIII

GEORGES SEURAT

Georges Seurat s-a născut în 1859, douăzeci de ani după Cézanne, iar primele sale manifestări artistice au loc în jurul lui 1880, atunci cînd impresionismul își încheiase perioada eroică și se afla în plină criză. Aparține deci generației postimpresioniste, și, fiind foarte precoce, la douăzeci și șapte de ani este recunoscut drept șef al unei noi școli, neoimpresionismul sau « impresionismul științific», curent opus « impresionismului romantic». Moare tînăr, în 1891; totuși datorită operei sale, în gustul artistic al lumii se schimbase cîte ceva. Dintr-o stringentă nevoie de teorie, senzației și intuiției îi suprapune o doctrină. Amestecul optic al culorilor, pe care impresioniștii îl substituiseră amestecului de tente, devine și mai riguros prin aplicarea legilor științifice ale lui Chevreul, Rood și ale altor savanți: compoziția spațială pe care Cézanne o dezvoltase potrivit propriilor sale senzații de culoare, este închisă de Seurat între linii și figuri geometrice care-și asumă valoare de simbol.

A acceptat, desigur, un mare număr de principii impresioniste: reducerea subiectului la motiv, reprezentarea vieții contemporane, dragostea pentru peisaj, atenția acordată efectelor de lumină și umbră. Dar afinitățile se opresc aci. Impresionismul liberase senzația. Seurat, dimpotrivă, nu se gîndește decît la o metodă bazată pe rațiunea matematică și cea fizică. Își renega darul său poetic, de-o calitate superioară cu toate acestea, și declara: « *Literați și critici văd poezie în tot ceea ce fac eu. Nu-i adevărat însă, eu îmi aplic metoda și atîta tot.* »[1] Importanța lui Seurat pentru istoria gustului se datorește tocmai convingerii sale că

---

[1] Coquiot, *Seurat*, p. 41.

arta își are originea în rațiunea științifică, așa că toată pictura abstractă din secolul al XX-lea și-a găsit în el primul ei vestitor.

Crescut într-o familie plină de devoțiune, sever, rezervat, străin de orice familiaritate cu prietenii săi, un « jansenist » venit prea tîrziu, Seurat urmase la Școala de bele-arte cursurile lui Henri Lehmann, unul din discipolii lui Ingres. A primit deci aceeași educație artistică ca și Degas, deși mai superficială, și prin urmare mai ușor de eliminat. Totuși în 1888 Pissarro putea să noteze: « Seurat aparține Școlii de bele-arte »[1]. Jacques-Emile Blanche își amintește că, la Academia Julian, unde s-a afirmat talentul lui Seurat, se predau « principii geometrice elementare . . . care deveneau comode pentru construirea unui nud, dar pe care Seurat a știut să le stilizeze și pe care le-a aplicat chiar și cînd era vorba de distribuirea luminii în alb și în negru »[2].

Cea dintîi revoluție împotriva impresionismului a avut deci o origine academică. Dar cum în pictură orice revoluție este îndreptată împotriva Academiei, iată-l pe Seurat luptînd pe două fronturi, opunînd impresionismului geometria, iar Academiei lumina cromatică. Sinteza lui Seurat este geometrizarea luminii.

Pînă în 1883 Seurat desenează mai mult decît pictează; desenează după Ingres, cu o finețe plină de subtilitate, după Holbein, după Poussin, îl studiază pe Delacroix și teoriile sale, îl citește pe Charles Blanc și pe Chevreul.

Suburbie, 1883 (fig. 141), este o operă timidă, rezervată, plăpîndă; este totuși o operă de artă desăvîrșită, trădînd modul de completare propriu lui Seurat, extazul, detașarea sa față de temă, capacitatea de a reduce un motiv la simplitatea lui elementară, calmul cu care domină orice emoție, tonul său dezolat în fața vieții. Chiar în anul în care Cézanne, în *Case la Estaque* (fig. 127), pictează acele case simplificate cu o rigoare care este sinteza a nenumărate experiențe, tînărul Seurat, într-un spirit complet diferit, ajunge la o simplificare mai mare încă, cu o ingenuitate evidentă, și dintr-o necesitate a fanteziei. Culorile sînt numeroase, intense și variate; casele albe, cu acoperișuri albastre și negre, verzi, albastre, pajiștile roșii ca și cerul. Nu este nici măcar o tentativă de a interpreta realitatea, ci crearea unei alte lumi, unde cristale pure se ridică deasupra unei ceți ușoare. Înainte chiar de a-și fi creat o tehnică proprie, Seurat este un artist desăvîrșit, ingenuu, un suflet de primitiv, de la care nu te-ai aștepta la o metodă « științifică ».

[1] Rewald, *Seurat*, p. 115.
[2] *Les Arts Plastiques*, 1931, p. 267 și 268.

Problema interpretării realității nu este însă mai puțin vie la Seurat, așa cum reiese din *Țăranul cu sapa*, în jurul anului 1884, (fig. 142). Întîlnirea lui cu Pissarro și cu tușa discontinuă a impresionismului este clară; totuși Seurat simte mult mai intens volumul imaginii, iar diferența dintre zonele de lumină și cele de umbră este mai netă și mai regulată; ceea ce înseamnă că tendința sa spre abstracția teoretică e spontană, pur intuitivă, de o evidentă calitate artistică. Culorile sînt intense: portocaliul cîmpului, albul cămășii, galbenul căpiței au umbre violete.

Impresioniștii renunțaseră să picteze tablouri de mari dimensiuni, scumpe tradiției academice. Dar Seurat vine de la Academie; el tinde să-și organizeze senzațiile în așa fel încît să poată atinge un efect monumental și dorește, de asemenea, să se afirme în opere de o mărime impozantă. Iată de ce la prima expoziție a Salonului Artiștilor Independenți (1884), Seurat expune *La scăldat, la Asnières* (fig. 143) pentru care făcuse, cu un an înainte încă, o seamă de desene și de schițe după natură. Idealul arhitectonic al compoziției este destul de vizibil și e realizat cu o deplină coerență: staticitatea absolută a imaginilor, lipsa expresiei lor individuale pentru a le defini mai bine funcțiunea în ansamblu, separarea netă a zonelor luminoase de cele întunecate, calmul suveran al contemplării. Pentru a accentua și mai mult funcția arhitectonică a figurilor, Seurat le pictează pe zone vaste și cu o pastă groasă, în contrast cu cîmpul și cu fluviul pe care le tratează în tușe mici și variate de roșu, galben, verde, albastru și violet, cu delicate tranziții impresioniste. Este deci vorba de două viziuni care se opun — arhitectonică și impresionistă — cu toate că găsesc în contrastul lor (dintre veșnic și trecător, dintre soliditatea formei și fluiditatea luminii) o poezie solemnă.

Era totuși firesc ca Seurat să simtă nevoia de a corecta contrastul, de a ajunge la o perfectă fuziune a formei și a luminii, de a-și realiza arhitectura din lumină. *Sena la Courbevoie*, 1885 (fig. 144) este poate prima operă a lui Seurat în care i se dezvăluie posibilitatea acestei fuziuni și, datorită acestui fapt, dobîndește un farmec deosebit.

În primul rînd pictorul apropie motivul proiectîndu-l la suprafață, accentuînd astfel caracterul fragmentar al naturii reprezentate, pentru a construi mai liber arhitectura tabloului; apoi, cu tușele sale discontinui de culoare, de dimensiuni din ce în ce mai reduse, asemenea unui *pointillé*, tratează casele și apa, la fel ca și figura și arborii care apar ca niște umbre în lumina difuză. În *La*

scăldat, contrastul între figuri şi peisaj îi îngăduise lui Seurat să-şi construiască arhitectura numai cu ajutorul figurilor, cărora peisajul le serveşte doar de fond. În *Sena la Courbevoie*, dimpotrivă, peisajul devine arhitectonic, iar figura nu e decît un element al său. Imobilitatea figurii devine şi mai riguroasă, tocmai pentru că reprezintă un efort în vederea ordonării vibraţiei luminii, de unde nu lipseşte acea ironie ideală care înviorează extazul. Notăm şi o altă imobilitate, aceea a tuşei, care nu mai este variată ca tuşa impresionistă, de aceea « poantilismul» este calea potrivită pentru a da luminii o cristalizare arhitectonică proprie.

Această problemă a unităţii figurii şi a peisajului în arhitectura luminii este însăşi drama lui Seurat între 1884 şi 1886, cînd realizează o mulţime de schiţe şi de desene pentru un mare tablou pe care-l expune la ultima expoziţie a impresionismului: *O duminică după-amiază pe insula Grande Jatte* (fig. 147).

În timp ce pictează pajiştea, copacii şi apa în care îşi vor lua locul personajele, capodopera apare în chip spontan. Cristalizarea luminii nu diminuează vibraţia, care e viaţă, ci dimpotrivă, îi dă o stabilitate veşnică.

Iar cînd îşi desăvîrşeşte schiţa definitivă a compoziţiei (fig. 146), menţine această includere a imaginilor în atmosfera vibrantă pe care am văzut-o realizată în *Sena la Courbevoie*, adică imaginile apar ca nişte fantome într-o lume ireală.

Dar în tabloul definitiv, formele sînt prea precise, consistenţa imaginilor prea pregnantă, pentru a nu impune privitorului senzaţia unui contrast între realitatea şi irealitatea lor. Profilurile au o expresie dezamăgită care li s-a părut ridicolă contemporanilor şi i-a iritat, dar pe noi ne amuză şi ni se pare mai curînd umoristică; oricum însă, efectul ilustrativ pe care îl produce tabloul se acordă nu fără un oarecare efort cu extazul solar al artistului. În micul tablou fără imagini umane (fig. 145) extazul este neîntrerupt pentru că Seurat adoră natura şi lumina. În tabloul definitiv ai impresia că în casa Domnului a năvălit un public de şantan; şi e clar că pictorul nu nutreşte nici cea mai mică simpatie pentru acest public şi profită de simţul formelor regulate pe care-l posedă pentru a sublinia ridicolul modei. Totul este făcut cu o candoare, sau, mai degrabă, cu un amestec de candoare şi de ştiinţă care ne descumpăneşte. Culorile pajiştei sînt distribuite în două zone bine distincte; în porţiunea luminată culoarea locală, de un verde cald, e în mare parte acoperită cu tuşe mai închise, brune, sau de un verde rece; în porţiunea umbrită culoarea locală, de un verde rece, este punc-

tată de tonuri mai deschise, portocalii şi violete. Din această suprapunere de tonuri întunecate peste o culoare locală deschisă şi viceversa rezultă o complexitate cromatică şi luministică excepţională şi vibrantă. Şi totuşi, nu putem evita impresia că ne aflăm în faţa unui artificiu, chiar dacă e rafinat şi genial; artistul lipseşte cu totul. În ultimul plan al tabloului, în apă şi pe zid, suprapunerile devin mai puţin distincte, iar dungile pensulei — albastru, violet, galben, alb, roşu, verde — alcătuiesc o culoare unică. Reflexele apei se aştern într-o vibraţie continuă sub un văl de calm, iar lumina albă de pe zid capătă o culoare de legendă. Sînt accentele lirice, libere, ale tabloului. Ele constituie miracolul întrerupt prin această scenă de viaţa cotidiană, care se desfăşoară în primul plan.

Scandalul stîrnit în public şi aversiunea pictorilor tradiţionalişti sau impresionişti la apariţia acestui tablou au fost contrabalansate de entuziasmul cîtorva tineri şi de acel al lui Pissarro, care susţinură drepturile unui impresionism «ştiinţific» în folosirea culorii, precum şi a cîtorva critici printre care unul din cei mai clarvăzători a fost Félix Fénéon.

După expunerea tabloului *La Grande Jatte*, continuarea expoziţiilor impresioniste a devenit cu neputinţă; toată lumea a simţit că se născuse ceva nou, ceva de care, fie că-l acceptai, fie că luptai împotriva lui, nu se putea face abstracţie cînd era vorba de evoluţia gustului. Cît despre Seurat, el a rămas convins că îşi fixase în mod definitiv metoda cu acest tablou şi că nu mai avea altceva de făcut decît s-o urmeze riguros, dacă vroia să-şi afle satisfacţia în ceea ce crea. Pericolul metodei care distruge sau sterilizează senzaţiile nu exista pentru el.

Marile tablouri ale lui Seurat — compoziţii cu figuri — erau pictate în atelierul său, uneori chiar şi seara; calculul său mintal în ceea ce priveşte armonia culorii era atît de precis, încît credea că poate evita schimbarea pe care o produce lumina artificială cînd e vorba de perceperea culorii. Capacitate de calcul admirată de mulţi, ca un semn de forţă intelectuală: nouă ni se pare însă semnul unei fatale detaşări de senzaţia artistică. Totuşi, în cursul verii el îşi părăsea atelierul pentru a-şi studia motivul în faţa mării: în 1885 la Grandcamp, în 1886 la Honfleur, în 1888 la Port-en-Bessin, în 1889 la Le Crotoy, în 1890 la Gravelines. La 25 iunie 1886 scria de la Honfleur lui Signac: «*De cinci zile e un timp minunat. Sper să mă pot apuca, în curînd şi foarte serios, de pînzele mele. Pînă acum n-am făcut decît crochiuri ca să mă aclimatizez . . . Văd Sena . . . mare cenuşie aproape imposibil de definit, chiar sub soarele cel mai puternic şi sub cerul albastru, cel puţin*

în răstimpul acestor ultime zile. Cîtva timp mai tîrziu scrie: « *Vîntul, şi deci şi norii m-au necăjit în ultimele zile. Ar fi bine să se întoarcă stabilitatea primelor zile.* »[1] Deci peisajele cărora Seurat le consacra verile erau pictate în aer liber, iar el întîmpina aceleaşi greutăţi şi se plîngea de instabilitatea vremii aşa cum făcuseră şi impresioniştii de atîtea ori înaintea lui. Viziunea lui era desigur originală şi diferită de aceea a impresioniştilor, pătrunsă de o nevoie de forţă şi de ordine, de reelaborare mintală a senzaţiei. Dar senzaţia exista, era vie şi vibrantă, fie ea chiar în limitele impuse de ordine. Seurat a găsit deci în aceste peisaje pe care le-a pictat între 1885 şi 1890 acel echilibru între senzaţie şi teorie de care avea nevoie creaţia sa artistică. De aceea, credem că aceste peisaje constituie cele mai mari capodopere ale lui, rezultatul absolut al geniului său, cu mult superioare compoziţiilor.

Reproducem: *Rada de la Grandcamp*, 1885 (fig. 150), *Asfinţit de soare, Grandcamp*, 1885 (fig. 149), *Fortul Samson de la Grandcamp*, 1885 (fig. 152,) *Bărci de pescari la Port-en-Bessin*, 1888 (fig. 148), *Le Crotoy (aval)*, 1889 (fig. 155), *Le Crotoy (amonte)* 1889 (fig. 154), *Canalul de intrare de la Gravelines*, *Micul Fort Philippe* 1890 (fig. 151).

În faţa naturii, între 1885 şi 1890, stilul lui Seurat rămîne destul de constant. Fermitatea mai mare sau mai mică a liniei depinde mai mult de reacţia artistului în faţa unui efect natural, decît de un principiu voit de stil. În figura 149, vibraţia luminoasă absoarbe orice linie, în figura 150, linia se precizează; şi sînt opere executate în acelaşi an. Linia capătă şi ea caracterul unei creaţii ingenue, al unei necesităţi intuitive. Nu există cea mai mică notă de ironie. Întinderii mării, arbuştilor, caselor, sau velelor albe Seurat le răspunde cu extazul său.

Cîteodată, ca în *Asfinţit de soare, Grandcamp* (fig. 149), culoarea este intensă, luminoasă şi variată; asfinţitul soarelui luminează cerul în verde, galben, roz şi violet, apa se îngălbeneşte şi plaja devine roz-violet. Rama pictată (o invenţie a lui Seurat, ironizată de contemporanii săi), cu efectul său violet, datorat sintezei optice a unui mare număr de culori, serveşte ca, prin contrast, să împingă viziunea mării spre o depărtare nedeterminată.

Dimpotrivă, în *Bărci de pescari la Port-en-Bessin* (fig. 148), atenţia artistului se îndreaptă spre fenomenul de înălbire pe care-l produce lumina difuză asu-

[1] Rewald, *Seurat*, p. 111.

pra culorilor — chiar a culorilor intense — atunci cînd au funcție de culori complementare. Din nenumăratele culori juxtapuse în mici puncte rezultă un efect de contopire în gri, conținînd alb, verde și albastru deschis. Inutil să adăugăm că, dacă scopul divizionismului și al «poantilismului» era reprezentarea luminii prin culori, lumina lui Seurat nu este cîtuși de puțin naturală și nu se găsește decît într-o lume de fantezie și de vis.

Totul e luminos, totul e ceresc, totul pare sfios și nu e decît pasiune fierbinte ocrotită de ordine. Dar această ordine nu e suprapusă, ea provine chiar din culori, nu e o linie, ci o nuanță. Și e o încîntare. Nicăieri mai bine decît în acest tablou nu se simte puritatea sufletească a lui Seurat, afinitatea sa spirituală cu Beato Angelico.

Le Crotoy (amonte) (fig. 154) cuprinde, în curba plajei, o evidentă aluzie geometrică, fiind, în același timp, o formă ideală și o evidență naturală, cu o exaltare de culori deschise: alb, verde, albastru deschis, violet. Același lucru se poate spune și despre *Le Crotoy (aval)* (fig. 155) care e, desigur, mai complex, dar nu mai puțin natural; dimpotrivă, forma geometrică e doar o umbră pe limita nisipului trasată de vînt.

Canalul de intrare de la Gravelines, Micul Fort Philippe (fig. 151) vădește acel interes pentru obiectul decorativ care se accentuează la Seurat în decursul ultimilor săi ani; dar acest interes se leagă atît de strîns cu viziunea, încît obiectul apare spontan și convingător și, în același timp, detașat de lume, proiectat într-o depărtare legendară, văzut în vis — poezie pură.

Sufletul candid, copilăresc al lui Seurat se arată din plin în aceste peisaje; și ne dăm seama, privindu-le, că platoșa savantului, reținerea tînărului care se izolează chiar și în mijlocul prietenilor săi, gelos de toate, chiar și de succesul său, corespund nevoii de a-și ascunde excesul de dragoste, excesul de ingenuitate, din care e plămădit artistul.

După ce atinsese un nivel foarte ridicat cu Baudelaire, critica de artă din Franța decăzuse într-atît, încît se ocupa doar de modurile viziunii, fără a căuta relațiile dintre acestea și spiritul creator. Iată de ce criticii, atunci cînd nu l-au defăimat pe Seurat, s-au grăbit să-i laude doar tehnica și să-i interpreteze teoria. Și era firesc ca Seurat să se fi simțit îndemnat să-și confirme teoria, s-o folosească drept scut împotriva celor pe care îi disprețuia pentru că nu știau nimic și nu înțelegeau nimic din arta lui.

Criticii anului 1886, şi Félix Fénéon mai bine decît ceilalţi, explică teoria culorii şi tehnica lui Seurat, considerîndu-le drept elemente esenţiale ale artei sale. Seurat însă îşi realizează teoria în pictură, discută despre ea cu prietenii, dar nu şi-o expune decît în august 1890, cu mai puţin de un an înainte de moarte. Adaugă atunci teoriei culorii o teorie a liniei, şi subliniază caracterul lor simbolic.

Iată ceea ce numeşte Seurat estetica sa:

« *Arta este Armonie. Armonia este analogia dintre contrarii, analogia dintre lucruri asemănătoare, prin* t o n, *tentă,* l i n i e, *privite prin prisma dominantei şi sub influenţa unui ecleraj în combinaţii vesele, calme sau triste.*

Contrariile sînt:

Pentru t o n, *unul mai luminos pentru unul mai întunecat.*

Pentru t e n t ă, *complementarele adică un anume roşu opus complementarei sale etc... (roşu-verde, portocaliu-albastru, galben-violet).*

Pentru l i n i e, *acelea care fac un unghi drept.*

Veselia t o n u l u i, *este dominanta luminoasă; a* t e n t e i, *dominanta caldă; a* l i n i e i, *liniile de deasupra orizontalei.*

Calmul t o n u l u i, *este egalitatea dintre părţile întunecate şi cele luminoase; a* t e n t e i, *dintre cele calde şi cele reci; şi orizontala pentru* l i n i e.

Tristeţea t o n u l u i, *este dominanta întunecată; a* t e n t e i, *dominanta rece; şi a* l i n i e i, *direcţiile coborîtoare.* »[1]

E uşor de demonstrat că o asemenea teorie aparţine categoriei *imaginaţiilor de idei* şi nu celei a *sistemelor de idei*, că nu este o teorie filozofică, ci o preferinţă de gust, care nu poate fi justificată decît în raport cu rezultatul artistic. Armonia variază după fantezia artistului. O tentă şi o linie nu corespund niciodată prin ele însele unei stări sufleteşti fixate pentru veşnicie; semnificaţia lor nu depinde numai de individ, dar şi de momentul trecător în care individul le creează. Singurul lor caracter universal e acela de a fi artă.

Deci, dacă considerăm ceea ce este elementar şi ingenuu în această teorie, încercăm bănuiala că insistenţa lui Seurat asupra metodei şi ştiinţei sale nu era poate decît o iluzie, nevoia de a da o bază teoretică operei sale. Inutil să adăugăm că această bază nu putea să existe sau că exista numai în clipa creaţiei.

Ea exista în peisajele sale, care, de altfel, au fost înţelese şi admirate repede şi cu uşurinţă. Dar în compoziţiile posterioare *Insulei La Grande Jatte*, această bază pe care o căuta cu atîta fervoare s-a dovedit mai curînd falsă.

[1] Rewald, *Seurat*, p. 122.

Les Poseuses (Modelele), 1887—1888, *Parada*, 1887—1889, *Dansul excentric*, 1889—1890, *Circul*, 1890—1891 sînt compoziții lucrate în atelier. Grija meticuloasă a artistului și încetineala execuției ne sînt indicate într-o scrisoare de-a lui Seurat însuși, către Octave Maus, datînd din 1889; a lucrat la *Modelele* un an încheiat. Iar desenele, schițele și studiile pregătitoare devin din ce în ce mai rare. După moartea lui Seurat, în atelierul lui s-au găsit 50 de schițe pentru *La Grande Jatte*, una singură pentru *Dansul excentric*, una singură pentru *Circul*. Căci în ultimii săi ani, Seurat lucrează din ce în ce mai puțin după natură, se concentrează tot mai mult asupra abstracțiilor sale, și se interesează din ce în ce mai puțin de raporturile cromatice pe care le stăpînește în așa măsură, încît le realizează «în manieră», pentru a-și concentra toată atenția asupra expresiei simbolice a liniilor. [1]

Să privim studiile celor trei *Modele* (fig. 153, 156, 157); ele relevă aceeași sensibilitate cromatică, aceeași modelare realizată prin lumină, aceeași arhitectură a luminii, aceeași forță de interpretare a lumii pe care o notam în *La Grande Jatte*. Dimpotrivă, în tabloul definitiv al *Modelelor*, arabescul liniar domină, iar efectul cromatic se anemiază. Din cele trei studii, numai cel al nudului văzut din față este prea conturat pentru a se putea scălda complet în vibrația cromatică. Celelalte două sînt capodopere de sensibilitate.

Pentru a înțelege tendința spre decorativul liniar, proprie compozițiilor pe care le-a executat Seurat din 1888 pînă în 1891, este suficient să reproducem *Circul* (fig. 158). În ciuda celor două planuri distincte al bustului clovnului și al spectatorilor din fund, viziunea spațială dispare, perspectiva este cu bună știință evitată, iar imaginile sînt suprapuse în suprafață pentru a atrage atenția asupra expresiei liniei. Ansamblul este o succesiune de arabescuri. Același ritm liniar și în profilul și în pălăria clovnului din plimul plan, un altul în degetele clovnilor și în coada calului, altul în picioarele ridicate în sus ale unuia dintre clovni și în costumul și capul călăreței, în sfîrșit toate capetele spectatorilor repetă aceeași imobilitate. Rațiunea acestor ritmuri liniare este exterioară oricărei senzații dată de realitate. «Poantilismul» nu este suficient pentru a ne readuce în lume — fie chiar într-o lume de vis: efectul de ansamblu al luminii este neizbutit, rămîn doar cîteva tonuri prețioase.

---

[1] Pentru interpretarea stilului lui Seurat în cursul ultimilor săi ani și pentru relațiile sale cu Gauguin și cu *Art nouveau* am folosit eseul lui Goldwater din *The Art Bulletin* din iunie 1941.

Tendința de gust care apare în *Circul* este paralelă cu cea a «Artei noi», cum avea să fie denumit puțin timp după aceea acest curent, adică cu o decorație care exploatează în mod arbitrar elemente împrumutate din realitate, făcîndu-le să devină rafinate și decadente, tendință care se îndreaptă de asemeni spre simbolismul literar, spre compoziția în suprafață și spre «sintetismul» realizat de Gauguin în decursul acelorași ani, ca și spre decorația expresionistă care va face gloria lui Toulouse-Lautrec.

Seurat crease divizionismul și «poantilismul» pentru a-și exprima extazul în fața luminii care dă viață lumii, iar fervoarea sa atinsese o atare intensitate în această baie de lumină, încît a scos dintr-însa o legendă veșnică.

Dar acum se trezește din visul său sublim; iată că se regăsește în mijlocul oamenilor, în fața unei mode al cărei ridicol îl vede, înconjurat de discipoli care-i folosesc prea mult descoperirile, și pe care este gelos; nu se poate obișnui cu viața de toate zilele. Cînd nu contemplă marea, se duce la șantan sau la circ. Dezamăgit, rezervat, încearcă să se distreze și nu poate. Atunci se răzbună făcînd caricaturi. Dar Seurat este omul absolutului. Trecerea de la impresionism la «poantilism», de la senzație la știință, răspunde la el unei voințe de absolut care devine artă datorită forței extazului. Pentru un motiv asemănător simte nevoia de a trece de la caricatură la arabesc, de la spațiul cu trei dimensiuni la suprafață, de la lumină la linie, pentru a ne convinge că ironia sa e artă absolută. Dar Seurat este omul extazului, al lumii visurilor, și ironia îl readuce în mijlocul vieții de toate zilele și se răzbună pe el fiindcă nu știe să se orienteze în această viață. Toulouse-Lautrec se orientează în schimb de minune și creează o sinteză unică între decorativ și expresiv. Seurat face un efort genial, creează arabescuri pline de fantezie, tîrînd după sine poantilismul în această nouă orientare ca o ghiulea legată de picior, și atunci ironia se întoarce împotriva lui; dacă detaliul este de un umor rafinat, ansamblul devine ridicol.

Pentru a înțelege prin ce este mare Seurat, trebuie să ne întoarcem la peisaje. Iată cum îl comemorează poetul belgian Emile Verhaeren: «*L-am cunoscut pe pictor. Mi s-a părut timid și tăcut . . . A-l auzi pe Seurat explicîndu-se, mărturisindu-se în fața operelor sale anuale, însemna să asculți un om sincer și să te lași cucerit de un om convingător; calm, cu gesturi măsurate, cu ochiul lui care nu te părăsea o clipă și cu vocea sa lentă și uniformă care căuta cuvinte ușor pedante, el arăta rezultatele obținute, certitudinile clare, ceea ce numea el baza. Apoi te consulta, te lua drept martor, aștepta cuvîntul care să-l convingă că l-ai înțeles. Foarte modest, aproape*

cu teamă, deşi se simţea în el o mîndrie tăcută. Nu distrugea mai niciodată, admitea chiar anumite admiraţii, pe care în fond nu le împărtăşea, dar îl simţeai condescendent şi lipsit de invidie» [1].

Timid şi modest, deşi de-o mîndrie tăcută, generos, dornic de certitudini precise, profesoral, iată definiţia psihologică a stilului lui Seurat. Cînd teoria este depăşită, cînd micimea punctului de culoare se datoreşte nu regulii, ci timidităţii şi modestiei, iar lumina se revarsă asupra viziunilor sale nu din calcul, ci din spontană generozitate — atunci el nu se opune realităţii şi nu se apără de ea, ci e uimit ca un copil înainte chiar de a o înţelege şi de a o iubi.

Iar certitudinile precise ale metodei sînt ancorele de salvare de care are nevoie sufletul lui de copil, şi asta în asemenea măsură încît nici nu-şi dă seama că din pînzele sale altceva iese la iveală: poezia, tonul fanteziei sale. Iar curajul de a fi dezvăluit, în artă, umanitatea sa ascunsă îl datorează, poate, metodei sale, certitudinilor pe care le-a căutat cu disperare.

---

[1] *Sensations*, p. 198 şi 200

CAPITOLUL IX

PAUL GAUGUIN

Deși născut cu unsprezece ani înaintea lui Seurat, Paul Gauguin nu s-a manifestat nici el în domeniul artei decît în 1880, în momentul caracterizat de criza impresionismului, criză din care a tras unele învățăminte cu totul personale.

A simțit și el nevoia unei teorii, dar, departe de a avea calmul filozofic al lui Seurat, departe de a atinge acele limite ale rafinamentului unde se pare că rațiunea împiedică libera înflorire a artei, Gauguin s-a zbătut cu disperare între violența senzuală a sălbaticului și ordinea intelectuală a omului civilizat, reușind să domine această antiteză în cîteva picturi perfecte, dar niciodată într-un principiu teoretic consecvent.

Un aspect esențial al acestui fenomen este imposibilitatea de a-și separa viața de arta sa. A trăi « ca un artist» e cu totul altceva decît a « face artă». Și am putea foarte bine înțelege arta lui Renoir sau a lui Cézanne fără a ști nimic despre viața lor. N-am putea spune însă același lucru și despre Gauguin. Mai mult chiar decît arta sa, pe scriitori i-au interesat împrejurările vieții sale și asta, evident, în detrimentul cunoașterii acestei arte. Și cu toate că sacrificiul pe care i l-a adus, pînă la moarte, artei, a atins proporții eroice — dăinuie bănuiala că și-a confundat adesea arta cu setea de a duce o viață sălbatică și independentă, cu voința de a impune lumii dezgustul său pentru civilizație. Pornind de la Jean-Jacques Rousseau, legenda « bunului sălbatic» s-a bucurat de un mare succes — dar nimeni, în măsura în care a făcut-o Gauguin, n-a trăit personal această legendă pentru a o impune ca o realitate. Dacă n-a putut redeveni sălbatic, a reușit în schimb să dea în vileag cîteva din minciu-

nile convenționale ale societății civilizate, și să facă tuturora cunoscut răul pe care îl aduce omului conformismul. La începutul secolului nostru ideile lui Gauguin au triumfat, și nu numai în pictură, constituind și azi un element important al felului nostru de a vedea și de a gîndi. Iată motivul pentru care — chiar dacă unele elemente efemere ale artei sale au ieșit, cu trecerea timpului, la iveală — importanța sa în istoria gustului a fost imensă.

Paul Gauguin s-a născut la Paris în 1848: bunica sa dinspre mamă, Flora Tristan, fusese o propagandistă a amorului liber și a umanitarismului saint-simonian, iar soțul ei o rănise, din gelozie, și fusese condamnat la douăzeci de ani muncă silnică. S-a vorbit mult de această ascendență, precum și de amestecul de sînge spaniol și peruvian, pentru a explica caracterul lui Gauguin, violent în dragoste, gata să se sacrifice pentru idealul său și mai cu seamă pentru a-l impune și altora, plin de gingășie dar și de cinism, naiv și calculat, șovăielnic și voluntar, artist și șarlatan. Era capabil să trezească cele mai mari entuziasme, să facă figură de maestru chiar și în ochii unei personalități mai mari decît a lui, ca Van Gogh de pildă, să-și atragă aplauzele avangărzii literare, în frunte cu Mallarmé; dar celor mai mulți le-a fost antipatic și a fost chiar detestat; societatea civilizată s-a răzbunat pe el. Marinar și agent de schimb în tinerețe, a fost, mai întîi, colecționar priceput și pictor amator, tată fericit și soț fericit pînă ce în 1883, pentru a se putea consacra exclusiv picturii, și-a dat demisia de la bancă, a ajuns în mizerie, a renunțat la familie, a trecut prin toate nenorocirile și și-a exhibat suferințele în lumea întreagă.

1951 Bucuri

În 1886 se duce în Bretania și întemeiază școala de la Pont-Aven. În 1887 încearcă să se stabilească în Martinica și se întoarce de acolo învins. În 1888 se duce la Arles ca să lucreze cu Van Gogh, dar conviețuirea lor are un sfîrșit tragic; în 1890—1891, scriitorii parizieni îl preamăresc, considerîndu-l drept pictorul simbolist prin excelență; vrea să întemeieze o școală a Tropicelor și pleacă singur în Tahiti pentru a-și realiza visul de viață și de artă sălbatică, se întoarce însă în 1893 și trăiește, cîtva timp, dintr-o mică moștenire, după terminarea căreia, dezgustat de Paris, neînțeles aproape de nimeni, se întoarce în 1895 la Tahiti, unde decăderea fizică, datorită foamei și bolii, se agravează; fuge de acolo în 1901. După o încercare de sinucidere, pornește spre insula La Dominique, în arhipelagul Marchizelor, unde rămîne pînă la moarte, în 1903. Viața lui a fost o fugă continuă din fața unei realități neînduplecate și crude; și, cu

toate c-a fost convins că are dreptate şi era întotdeauna gata de luptă, şi-a dat seama, în ultimii ani ai vieţii, că e un învins.

În viaţa, ca şi în arta lui Gau in, există o antiteză care, cu excepţia cîtorva picturi, nu reuşeşte să se transforme într-o sinteză, şi care datorită unei forţe centrifuge ce se află în însuşi miezul personalităţii sale are tăria unui blestem. În 1888 scria: « *În mine trăiesc două naturi: indianul şi mimoza senzitivă* ». Pentru a publica *Noa-Noa* cere colaborarea unui « civilizat putred », Charles Morice, în scopul de a şi-l opune sie însuşi, « sălbaticul naiv şi brutal » [1]. Mallarmé spunea că Gauguin este « omul primitiv suprem » [2]. Alţii n-au văzut în el decît un impostor. Într-adevăr, fuziunea indianului cu mimoza senzitivă este echivocă, prilejuind confuzia dintre primitivist şi primitiv. Egotismul lui Gauguin dădea artei sale aparenţa unui manifest politic în spatele căruia idealul devenea tulbure.

Cu o luciditate exemplară, Gauguin scria către sfîrşitul vieţii, după ce toate iluziile îi fuseseră spulberate: « *Am vrut să institui dreptul de-a îndrăzni orice; posibilităţile mele n-au dat un rezultat excepţional, dar maşina a fost pusă în mişcare. Publicul nu-mi datorează nimic, deoarece opera mea picturală nu este decît relativ bună, dar pictorii care profită azi de această libertate îmi datorează ceva* » [3]. Formula astfel el însuşi judecata istoriei.

Are o natură de polemist. Se plînge că nu e iubit, se consumă, se sfîrşeşte de dragoste, dar se consolează cu un blestem. Ştie că nu e poet deoarece nu poate iubi, dar se apără prin sarcasm. A dat totuşi impresia, lui Van Gogh de exemplu, c-ar avea un înalt simţ moral. « *Lui Gauguin*, scria Van Gogh, *îi place să spună că un tablou bun trebuie să fie echivalentul unei fapte bune; n-o spune întocmai, dar, în sfîrşit, e greu să-l frecventezi fără să te gîndeşti la o anumită răspundere morală* » [4]. Iată amintirea pe care a păstrat-o despre Gauguin pastorul protestant care l-a vizitat adesea în ultimile zile ale vieţii lui: « *Un om foarte curtenitor, de o desăvîrşită blîndeţe şi simplitate cu indigenii din insulă, care-l răsplăteau cu o purtare identică . . . Gauguin, foarte generos şi amabil, luase apărarea indigenului. A dat numeroase dovezi de bunătate faţă de acesta* » [5].

---

[1] *Lettres à D. de Monfreid*, p. 339.
[2] Morice, *Gauguin*, p. 54.
[3] *Letres à D. de Monfreid*, p. 348.
[4] Aurier, *Oeuvres posthumes*, p. 266.
[5] Rotonchamp, *Gauguin*, 1906, p. 191.

Antitezelor sale morale li se adaugă contradicţiile intelectuale. Are o cultură mediocră: aşa cum singur ne spune, s-a arătat « *refractar la învăţătură* ». Dar pretinde să facă o artă de idei şi, pentru a prepara un tablou, scrie un tratat de filozofie. Spiritul său aventuros îl împinge spre căutarea misterului universal, ce n-are nici o legătură cu misterul artei, care este secretul oricărui suflet de artist. Spiritul său contradictoriu îl împinge spre revoluţie, fără să se întrebe dacă revoluţia proiectată este într-adevăr artă. Nu se mulţumeşte să creeze, vrea să inventeze. « *Inventa totul. Îşi inventase şevaletul, costumul său ciudat. Decora totul.* » [1] Nu-şi dă seama că acea căutare neliniştită a exotismului în artă înseamnă de fapt a substitui un subiect excepţional unui motiv artistic, deoarece stilul primitiv şi sălbatic, aşa cum a spus Renoir, ne poate fi inspirat de florile din propria noastră grădină. Gauguin a păcătuit deci prin exces şi faţă de viaţă şi, adesea, faţă de artă.

Pe de altă parte, acest teribil revoluţionar s-a lăsat sedus de modă. Prea sincer pentru a face pe sălbaticul la Paris, a căutat viaţa primitivă în acea Bretanie pe care o frecventează societatea internaţională, şi în Tahiti, după ce o făcuse cunoscută Loti, deşi inspiraţia pe care a suferit-o aici Gauguin a fost mult mai serioasă şi mai adîncă decît a lui Loti.

În fond, rareori sufletul unui om a fost supus, mai mult decît al lui Gauguin, dialecticii luminii şi a umbrei, a binelui şi a răului.

În darea de seamă pe care a făcut-o asupra Expoziţiei Independenţilor din 1881, Huysmans scria: « *Anul trecut, dl. Gauguin a expus pentru prima dată; era o serie de peisaje, o diluţie a operelor încă incerte ale lui Pissarro; anul acesta, dl. Gauguin se prezintă cu o pînză care-i poartă amprenta, o pînză care vădeşte un incontestabil temperament de pictor modern. Poartă titlul:* „*Studiu de nud*" (fig. 161). *Nu mă sfiesc să afirm că printre pictorii contemporani care au lucrat nuduri, nici unul nu a imprimat încă o notă atît de vehementă, în ceea ce priveşte realitatea... Carnaţia strigă... cît adevăr, în sfîrşit, în toate aceste părţi ale trupului, în acel pîntec cam mare, ce se lasă pe coapse* ». Şi, după o lungă comparaţie cu nudurile lui Rembrandt şi multe invective la adresa nudurilor neoclasice, conchidea: « *Gauguin a creat o pînză autentică şi îndrăzneaţă.* » [2]

Pentru agentul de schimb Gauguin, pentru pictorul amator un elogiu atît de entuziast, care atrăgea asupra lui atenţia publicului şi a artiştilor, a fost fără îndoială un îndemn ca să-şi părăsească obiceiurile vieţii sale burgheze şi să se

---

[1] Armand Beguin, *Dans l'Occident*, 1903, vol. I., p. 160.
[2] Huysmans, *L'Art Moderne*, paginile 262—267.

dăruiască cu totul picturii, lucru care avea să se producă un an și jumătate mai tîrziu.

Dacă privim astăzi acest tablou, vedem o imagine construită conform luminii și umbrei impresioniste, de tip Pissarro, dar cu evidente accente realiste, cum sînt cutele cărnii și deformația spatelui, cu un contrast mai accentuat între lumini și umbre, cu un desen nu prea savant și neținînd prea mult seama de proporții — fiecare abatere de acest fel fiind un accent expresiv al unui program realist, dar un obstacol la realizarea ansamblului. În ceea ce privește culorile, nudul este roz și verde cu umbre foarte albastre, rufăria roz și albastru deschis, stofele din dreapta verzi și albastre, părul negru albăstrui, peretele violet, ghitara agățată în cui neagră și galbenă, covorul cu dungi albe, galbene, albastre și roșii. Covorul și ghitara sînt perfect realizate în ceea ce privește materia. Restul este lipsit puțin de consistență. Culoarea e intensă și îndrăzneață, mai reușită în amănunte decît în ansamblu. Este, de fapt, opera unui colorist îndrăzneț, puțin înclinat spre ton, a unui desenator cam nesigur, în ciuda programului său, a unui artist fără mare suflu vital, făcînd mai mult dialectică decît lăsîndu-se purtat de inspirație.

Circa șase ani mai tîrziu, Gauguin pictează *Scăldatul la Pont-Aven* (fig. 160). Stilul tabloului aparține încă tradiției lui Pissarro, desenul a devenit mai sigur decît în 1880, compoziția spațială e normală, intensitatea culorilor mai slabă, tușa mică pentru a accentua strălucirea luminii: rezultat al succesului pe care-l obținuse Seurat pe lîngă artiști.

În 1888 însă Gauguin vede Bretania cu niște ochi complet diferiți în *Păzitorul de porci*, *Bretania* (fig. 159). Deși mai subsistă cîteva tușe, ansamblul este constituit din zone plate de culoare, conturate cu negru și distribuite în așa fel încît să sugereze spațiul, fără a-i realiza tranzițiile. Fiecare culoare este arbitrară în raport cu realitatea; pădurea e violet-portocalie-roșie, muntele este brun-violet, pietrele roz-albastru deschis, casele albe și albastre, porcii galbeni, copilul îmbrăcat în albastru și violet.

Ansamblul este deci coerent ca formă și culoare, autonom, la un nivel care nu coincide cu viziunea realității, ci e o abstracțiune a acestei realități în scopul de a crea un obiect care să aibă o viață independentă: viața artei. Deși cîteva detalii secundare amintesc încă impresionismul, stilul este diferit, bazat pe o teorie nouă, stilul pe care Gauguin îl va dezvolta și-l va duce pe culmi mult mai mari, dar pe care nu-l va schimba toată viața.

El a numit acest stil « cloasonism » şi « sintetism ». Într-adevăr, zonele de culoare sînt dispuse la suprafață ca smalțurile în alveolele lor metalice *(cloisons)*; un prim pas spre proiectarea imaginii la suprafață, spre eliminarea raportului cezanian dintre spațiu şi volum, şi, în sfîrşit, spre distragerea atenției de la realitatea reprezentată, pentru a o concentra asupra obiectului de artă.

Cînd studiezi natura în aer liber, primești senzații variate; şi poți ajunge, ca impresioniştii, de exemplu, să analizezi efectul de lumină. Dar dacă, atunci cînd execuți tabloul, tragi perdeaua peste model pentru a-l picta din memorie, senzațiile se simplifică, se topesc, redarea lor nu mai comportă detalii, ci mai curînd un efect de raporturi decît de imagini precise. Atunci forma nu este numai sintetică, aşa cum trebuie să fie forma oricărei opere de artă, ci « sintetistică ».

Consecvent cu el însuşi, Gauguin renunță la efectele de lumină şi umbră, esențiale nu numai pentru impresioniști, dar şi pentru neoimpresionismul lui Seurat, şi renunță şi la culorile complementare care se topesc în lumină. De pildă: albastrul şi portocaliul sînt complementare, dar dacă putem alătura albastru şi verde, acestea rămîn perfect distincte şi sînt văzute cu valorile lor proprii. Gauguin adoră gama cromatică a asfințitului de soare: de la portocaliu la roşu şi la violet. Dînd astfel tentei valoarea pe care impresioniştii o atribuiseră luminii, Gauguin exaltă tenta pură. « *Culorii pure*, spune el, *trebuie să-i sacrificăm totul. Un trunchiu de copac, de culoare locală gri-albăstruie, va deveni albastru pur. La fel pentru toate tentele.* »[1] Tradiția seculară a picturii se făIea cu nuanțarea culorilor. Impresioniştii, atenți la lumină în diviziunea culorilor, găsiseră mijlocul de a obține nuanțe de lumină fără a le atenua intensitatea cromatică. Şi iată că Gauguin suprimă brusc nuanțele şi caută acordul tentelor pure. Acesta a fost principalul motiv al reacțiilor pe care le-a dezlănțuit arta sa, dar şi prima condiție pentru realizarea sa artistică.

Şi, totuşi, tentele pure puneau o problemă spinoasă. Dacă forma li se supune cu totul, efectul care rezultă din aceasta e acela al umbrelor chinezeşti, adică niște imagini în suprafață, fără nici o posibilitate de a sugera cel mai mic efect de volum şi de spațiu. Gauguin era prea artist pentru a se mulțumi doar cu atîta, şi numai arareori a îndrăznit să creeze o nouă formă sacrificată tentei pure. A preferat, în general, să facă un compromis. Studiase desenul lui Degas, fără

[1] Rotonchamp, *Gauguin*, 1906, p. 211.

a putea asimila valoarea incisivă și constructivă a acestuia. A acceptat deci o formă în general academică, cu clarobscurul său, care atenua în mod inevitabil intensitatea tentei pure. Desenul a devenit mai mult sumar decît sintetic, iar tonul surd. Gauguin și-a dat seama de această slăbiciune; « *natura mea mă poartă spre ceea ce este sumar*, scria el, *în speranța de a atinge completul la sfîrșitul carierei mele* » [1].

O compoziție de imagini în suprafață capătă ușor o valoare decorativă. Gauguin a contribuit enorm la desăvîrșirea acestui curent al decorativului, numit al « artei noi », care a triumfat în jurul anului 1900. S-a abținut totuși de la ceea ce era mai neplăcut în acest curent, pentru că a știut să închidă în suprafețele sale decorative un conținut fantastic, creînd astfel simbolismul pictural.

Că noul stil al lui Gauguin depinde de inspirație se vede în picturile pe care le-a făcut în Martinica, de exemplu *În preajma colibelor, Martinica* (fig. 162). Această pînză datează din 1887, adică cu un an înainte de *Păzitorul de porci;* stilul « sintetic » e mai timid, dar rezultatul este superior, datorită tocmai interesului pe care îl trezesc în artist peisajul tropical și micul negru.

Trei tablouri din 1889 ilustrează de minune caracterul și limitele simbolismului lui Gauguin: *Lupta lui Iacob cu Îngerul* (fig. 164), *Cristos galben* (fig. 165), *Frumoasa Angèle* (fig. 163). Primele două au un subiect religios, lucru rar în mediul din care ieșea Gauguin. Urmează și în cazul acesta moda, iar Pissarro n-a acordat nici o încredere, nici lui și nici misticismului lui, ca și cum ar fi fost vorba de o trădare. Bretania și viața plină de evlavie a femeilor din popor l-au sedus însă pe Gauguin. Totuși, nevrînd să renunțe la realismul său, la raportul dintre scenă și ceea ce vede, nu pictează imaginea sacră, ci evlavia bretonelor din popor pentru această imagine sacră. Ele îl ascultă pe preot explicîndu-le sensul luptei lui Iacob cu Îngerul, iar Gauguin reprezintă această luptă într-un loc nedefinit, îndepărtat, care este efectul visului, fără a se angaja prea adînc în temă: ba mai mult, se amuză și folosește ciudatele scufe ale femeilor bretone pentru a scoate un plăcut efect decorativ. Acordul de culori este rabastat: carnațiile nu sînt portocalii cum ar fi trebuit să fie pentru a se acorda cu albastrul și violetul, iar scufele sînt prea albe pentru a intra în raport cu roșul pur al solului; se simte încă greutatea realizării cromatice.

În *Cristosul galben* artistul urmează aceeași metodă: scena reprezintă trei țărănci rugîndu-se în fața unui « calvar », adică a unei cruci pe care se află, groso-

[1] *Lettres à Emile Bernard*, 1926, p. 84.

lan sculptat în lemn, un Cristos răstignit. Forma sumară a Răstignitului reprezintă destul de bine o lucrare populară, dar tocmai pentru că este atît de sumară, insuficient lucrată, nu poate susține raportul tentelor pure. Interesul artistului s-a concentrat în altă parte, în culoarea galbenă a imaginii în raport cu galbenul fondului și cu albastrul umbrelor, pentru a exprima tristețea regiunii, aridităţea, aspectul său autumnal. Simbolismul este deci, pentru Gauguin, un mijloc de a se exprima indirect. Scenele din viața de toate zilele sînt, pentru el, cînd un pretext pentru un ritm decorativ, cînd pentru un motiv peisagistic; dar și unul și altul fac aluzie la o stare de tristețe proprie vieții religioase.

În *Frumoasa Angèle* condițiile se schimbă. În primul rînd avem de-a face cu un portret. Frumoasa femeie îl interesează pe pictor, care-i precizează forma, și nu numai a feței, dar și a mîinilor, și a rochiei, într-un perfect acord cu compoziția sa de culori. Tonurile de roz, verde și albastru deschis sînt susținute de cele de albastru și de roșu, fie în imagine, fie în fond, variate cu ajutorul galbenului auriu și a galbenului portocaliu al idolului budist, ceea ce înseamnă că forma tinde către fațete pentru a primi mai bine zonele de culoare pură. Dar, chiar dacă portretul îl interesează pe artist, acesta nu-i este suficient! Portretul este înscris într-un cerc magic pentru a sugera ideea unei apariții supranaturale, și e așezat într-o parte pentru a lăsa să se întrevadă o viziune nesigură din care apare idolul, aluzie la impresia de idol pe care o face acest portret și la aspirațiile pictorului către misticismul oriental. Toate acestea însă nu au nici cea mai mică valoare intelectuală; dar și astăzi, după atîția ani, fantezia artistului seduce încă prin autoritatea sa cromatică, strălucitoare și, am putea spune, prin evidența plastică a misterului. Iar cuvintele lui Mallarmé, cu privire la Gauguin se potrivesc de minune tabloului: «*E extraordinar să se poată pune atîta mister în atîta strălucire*» [1].

Exilul voluntar al lui Gauguin în Tahiti a fost cauza destrămării progresive a vieții lui, dar i-a salvat arta.

Puțin după sosirea sa în Tahiti, încă în 1891, Gauguin a pictat un portret de tînără fată cu această inscripție: *Vahine no te Tiare* (fig. 168). Și e, dintr-o dată, o capodoperă. Îi place frumusețea primitivă, fără finețe, sigură de sine și puternică a femeilor din Tahiti; încearcă o deosebită simpatie pentru firea lor naivă: e entuziasmat de tonurile calde și bogate ale carnației lor. Își iubește

[1] Rotonchamp, *Gauguin*, 1906, p. 113.

mult prea mult modelul pentru a-l sacrifica «sintetismului»; și de aceea pictează într-o manieră sintetică, fără îndoială, dar nu «sintetistică»; forma sa e toată numai accente, dar nu trece cu vederea nici un amănunt care merită să fie reținut; și nimic nu este abstract, pentru că toate liniile și toate tonurile sînt pline de admirație și de bucurie. Îndureratul, maleficul Gauguin a dispărut. Departe de civilizație, dincolo de orașul Papeete, în pădure, și-a regăsit calmul, umanitatea, bucuria. Și o dată cu bucuria a regăsit justețea tonului, întunecat pe luminos, și armonia culorilor, care nu mai este exasperată, ci calmă. Galbenul brun al carnației, negrul albăstrui al părului, albastrul violet al rochiei (întrerupt doar de cîteva zone de alb-roz), se evidențiază pe fondul deschis, portocaliu sus și roșu jos, presărat cu frunze verzi. Chiar și anumite greșeli de construcție în ceea ce privește proporțiile, volumele și luminile devin calități, pentru că subînțeleg prospețimea sau vivacitatea expresiei, spontaneitatea creatoare. Gauguin a mai creat opere la fel de frumoase ca aceasta, dar nu mai bune.

În *Pescari*, 1891 (fig. 167), compoziția este îndemînatică, abundentă, fluidă. Entuziasmul său pentru realitatea care-i stă în fața ochilor îl împiedică să plătească un tribut prea mare teoriilor sale, din care extrage de altfel forța sintetică a reprezentării sale.

Spiritul morților veghează, 1892 (fig. 166), a fost considerat de Gauguin însuși ca avînd o valoare excepțională. Și aceasta își are originea într-o emoție directă. Gauguin fusese obligat să-și părăsească coliba din pădure pentru a se duce în orașul Papeete, de unde n-a putut să se întoarcă decît noaptea tîrziu. «*Nemișcată, goală, culcată pe burtă, cu ochii larg deschiși din cauza fricii, Tekura mă privea și părea că nu mă recunoaște . . . Teroarea Tekurei era de-a dreptul contagioasă, mi se părea că din ochii ei, cu privirea fixă, se prelingea o lucire fosforescentă. N-o văsusem niciodată atît de frumoasă, niciodată, mai ales, de o frumusețe atît de emoționantă.*» [1] Violetul fondului e unit, prin intermediul galbenului cearșafului cu portocaliul trupului și cu albastrul cuverturii. Armonia izbucnește așadar strălucitoare, neașteptată, sugerînd acea lumină fosforescentă pe care indigenii Maori o interpretează ca fiind spiritul morților. Din păcate, principiile simboliste ale lui Gauguin l-au făcut să adauge o fantomă care tulbură efectul de ansamblu, pe deplin realizat de expresia cromatică. «*Am scris această geneză pentru cei care vor întotdeauna să știe de ce și pentru ce. Altfel, este pur și simplu un studiu de nud*

[1] Gauguin, *Noa-Noa*, p. 92 și 93.

oceanian.» [1]. După cum în această pictură nudul se impune elementelor simbolice şi decorative prin forţa realităţii sale, cu atît mai vie cu cît este mai puţin naturalistă şi mai puţin anecdotică, tot aşa, după ce şi-a luat în serios misiunea simbolistă şi i-a sacrificat adevăratul motiv, iată că, în ultima clipă, spiritul critic al lui Gauguin descoperă că ceea ce e important, nu pentru ceilalţi ci pentru el însuşi, este studiul nudului într-o atmosferă de temeri superstiţioase.

În pădurea din Tahiti se trezesc toate instinctele lui Gauguin, pînă şi sadismul pe care ni-l oferă *Arii Matamoe*, 1892 (fig. 169). Reprezintă, de fapt, capul tăiat al sfîntului Ioan Botezătorul, motiv care a interesat foarte mulţi pictori ai Renaşterii, şi e mai mult decît pictat: pare modelat în metal cu o energie prodigioasă. Coliba, oamenii care plîng, chipul unui zeu barbar, sînt momentele elegiace ale compoziţiei.

Altădată încearcă un sentiment de respect pentru un anumit nud feminin, pentru simplicitatea, pentru demnitatea sa; *Te Aa no Areois*, 1892, (fig. 170). Nu mai întîlnim aici nici cea mai mică urmă de formă academică, ci simplificarea riguroasă a formei identificate cu zonele de culoare. Contururile sînt schematice, anatomia abia subînţeleasă; abstracţia este, deci, mai accentuată în comparaţie cu nudul din *Spiritul morţilor veghează*, dar e o abstracţie atît de pătrunsă de sentimentul artistului, încît este perfect justificată, perfectă chiar, şi completă, superioară oricărei înfăţişări sumare. Elementele decorative sînt mici focuri de artificii aprinse în cinstea imaginii, căreia spaţiul îi dă un suflu amplu şi solemn.

Calul alb, 1893 (fig. 173), are o deosebită importanţă datorită acordului fericit dintre colorit şi compoziţie. Culorile sînt aproape derivate şi aproape complementare: e un acord de nuanţe. Apa pîrîului e de un albastru care tinde spre violet, cu lumini galbene, care tind spre portocaliu. Se ştie că albastrul violet şi galbenul portocaliu sînt complementare între ele. Însă galbenul tinde prea mult spre portocaliu, iar albastrul prea mult către violet pentru a fi absolut complementare. Ele sugerează un acord complementar fără a-l realiza însă, exasperînd intensitatea celor două culori. Tot aşa, verdele pajiştei şi roşul caluui (n fund, la stînga) nu sînt perfect complementare, deoarece roşul tinde spre portocaliu, fără ca verdele să devină verde-albastru. Efectul de ton este tratat în acelaşi fel. Calul «alb» este de un gri delicat, plin de sensibilitate, în care se

[1] Rotonchamp, *Gauguin*, 1906, p. 220.

reflectă toate culorile din jur. În coborîrea aceasta de ton există o delicatețe marcată, alcătuită din calm şi finețe, o sugestie de lumină în fond, fără ca efectul de lumină să fie realizat. Nici efectul de perspectivă nu e realizat. Calul alb este văzut aproape în racursiu, o unduire de fapt, care sugerează racursiul; calul roşu este în racursiu, dar contrastează cu pajiştea proiectată în suprafață; planurile se suprapun pe suprafață, sugerînd adîncimea. Iar acordul planurilor, care nu se realizează în perspectivă, se rezolvă în linii şerpuite, accentuate de ramurile din primul plan şi de pîrîu. De unde rezultă o incertitudine, incertitudinea orelor calde, a locurilor singuratice, a vieții vegetative. Iar culorile — extrem de intense — nu excită, ci orbesc, sugerînd un calm vecin aproape cu letargia.

În pictura lui Gauguin din epoca tahitiană predomină două preocupări: una e reprezentarea vieții apatice, inactive, naturale a femeilor de acolo, alta e arabescul decorativ care vrea să fie, sub focul culorilor, expresia unor experiențe mistice. Două tablouri din 1894—1896, care se găsesc la Institutul de Artă din Chicago, ilustrează perfect aceste două tendințe diferite. *No te aha oe riri* (fig. 172) are un titlu care evocă bîrfeala: (Oh ! eşti geloasă. . .). Dar titlul, din fericire, n-are nici o legătură cu tabloul, care reprezintă un petic de pămînt şi cîțiva copaci în fața unei colibe, cu o femeie care se apropie de alte două femei, aşezate jos. Femeia în picioare are forma culorii sale, mare şi sintetică, bine făcută: e o operă a naturii. Direcția transversală a primului plan cade pe cea paralelă a planului din fund al colibei; cu alte cuvinte, viziunea se desfăşoară în suprafață cu sugerarea spațiului în adîncime. Roşul violet al pămîntului şi al acoperişului şi portocaliul măsliniu al carnațiilor se acordă cu verdele-albastru al umbrei şi cu galbenul luminos al colibei. Stăpîn pe felul său de a compune şi pe acordurile sale cromatice, sigur de el, Gauguin creează cu naturalețe.

Dimpotrivă, *Mahana no Atua* (fig. 175) face impresia unui dans mistic şi desfăşoară pe suprafață linii care şerpuiesc şi se contorsionează, şi culori ce se revarsă peste malurile lor în numeroase rîulețe. De jos şi pînă sus nu e decît o succesiune de verde, de violet, de portocaliu, de roz, de roşu, de verde, de albastru, de galben şi de roz; mai curînd o succesiune decît un efect de ansamblu, căruia forma divinității reuşeşte totuşi să-i dea o unitate decorativă. Nu încape îndoială că artistul a urmărit să obțină un efect mistic, deşi scena pare puțin teatrală, mai mult de edificare, decît de meditație.

În februarie 1897, Gauguin îi scrie lui Daniel de Monfreid că a terminat cea mai mare parte din pînzele sale: *De unde venim? Cine sîntem? Încotro mergem?* (fig. 174). « *Nu numai*, declară el, *că le întrece ca valoare pe toate cele dinainte, dar nici nu voi face vreodată alta mai bună sau măcar asemănătoare. Am pus aci, înainte de a muri, toată energia mea, atîta pasiune dureroasă în împrejurări îngrozitoare, şi o viziune atît de netă fără corecturi, încît graba dispare şi viaţa izbucneşte... Toată luna asta am lucrat zi şi noapte cu o înfrigurare nemaipomenită... În ciuda trecerilor de la ton la ton, aspectul peisajului este de la un capăt la altul albastru şi verde veronez. Pe acest fond nudurile se detaşează într-un portocaliu îndrăzneţ.*» [1]

Tabloul a fost expus la Paris, în anul următor, la Vollard. Fontainas i-a criticat abstracţiunea şi alegoria. Iar Gauguin i-a scris, scuzîndu-se, că-i dăduse asemenea titlu după ce tabloul fusese pictat, că nu era un titlu, ci o semnătură. Intenţionase să exprime visul din faţa colibei sale, acordul său cu natura întreagă, suferinţele sale « *în legătură cu ceea ce este vag şi de neînţeles în faţa misterului originii noastre şi a viitorului nostru* ». Era deci un vis cu ochii deschişi, plin de îngrijorare în faţa misterului vieţii. Dar Fontainas critica, de asemenea, « *formele nereuşite, născute dintr-o imaginaţie stîngaci metafizică şi al căror sens este riscant, iar expresia arbitrară* » [2]. În privinţa aceasta se înşela. Deoarece cel puţin în cele două figuri centrale (fig. 176), Gauguin a atins un simţ al formei mai desăvîrşit ca niciodată.

Am reprodus aici cîteva dintre formele cele mai reuşite ale lui Gauguin: *Tînără fată din Tahiti* (fig. 168), *Spiritul morţilor veghează* (fig. 166), *Te Aa no Areois* (fig. 170) şi totuşi, figura centrală din *De unde venim...* se prezintă cu o coerenţă şi mai riguroasă, ca un model ideal al formei constituite din culori pure. Dacă o comparăm cu cea din *Cristosul galben* (fig. 165) vedem progresul artistic realizat de Gauguin în nouă ani, trecerea de la forma sumară la forma sintetică. El şi-a cucerit libertatea fantastică, şi, în ciuda atîtor adversităţi, creează în afară de orice îngrădire exterioară, cu o covîrşitoare sete de frumuseţe.

Cînd izbuteşte să scape, în 1901, de duşmăniile pe care le-a trezit în Tahiti, instalîndu-se în insula La Dominique, Gauguin îşi reia lucrul cu o energie sporită, într-un stil mai rapid şi mai schiţat decît înainte, plin de viaţă. Un tablou de mari proporţii *Chemarea* (fig. 177) şi două altele de proporţii mai mici *Adoraţia* (fig. 171) şi *Nativitatea* (fig. 178), toate trei din 1902, denotă că declinul

---

[1] *Lettres à D. de Monfreid*, p. 200—201.
[2] *Mercure de France*, 1899, vol. XXIX, p. 235 şi urm.

său fizic nu era însoțit și de o decădere artistică. Ba mai mult, în lupta sa disperată cu moartea, spiritul său se liniștește, se reculege.

În mijlocul splendorii obișnuite a culorilor, compoziția *Chemării* devine naturală și capătă mișcare, o mișcare lentă, dar care indică o acțiune. S-ar zice că lumea imaginației sale se realizează în mod mai spontan.

Adorație și *Nativitate* sînt două motive religioase, în care artistul ni se dezvăluie meditativ. În mijlocul sălbaticilor și psihologiei lor simple, s-ar părea că Gauguin devine mai puțin sălbatic și mai uman. Scena Nativității este poate cea mai sinceră, modestă și intimă pe care a pictat-o vreodată. În așteptarea morții se întoarce la sentimentele lui de odinioară.

Putem medita acum asupra conținutului spiritual al artei sale, asupra caracterului și sensului simbolismului său.

Este lucru știut că orice operă de artă e o transpunere pe un plan teoretic al impresiilor realității, opera de artă fiind deci, în același timp, abstractă și concretă. Diferența între Gauguin și impresioniști constă în faptul că Gauguin dă un mai mare accent abstracției în comparație cu realitatea conținută în operele sale. Accentuare pe care nu o găsim numai la el, ci și la Cézanne și Seurat. Ceea ce-l deosebește pe Gauguin este felul său de a abstractiza, adică culorile sale pure, sintetismul, linia decorativă, relativa renunțare la o a treia dimensiune. Această manieră a fost considerată, atît de el cît și de scriitorii care se întruneau în jurul lui Mallarmé, drept « stil simbolist ».

Albert Aurier, care l-a lansat pe Gauguin în 1890 printr-un articol răsunător în *Mercure de France*, cunoștea bine pe Hegel și definiția hegeliană a artei simbolice — o artă care reprezintă prin semne abstracte, fără acel echilibru între corp și idee care este propriu artei clasice. Și Gauguin se declară discipol mai curînd al artei asiriene și persane decît al artei grecești. Nu era deci un clasic cum s-a spus de curînd, ci un artist simbolist. « *Noi am substituit* — explică Maurice Denis — *ideii naturii văzută prin mijlocirea unui temperament teoria echivalenței sau a simbolului: am afirmat că emoțiile sau stările sufletești provocate de un spectacol oarecare au în imaginația artistului semne sau echivalențe plastice capabile să reproducă aceste emoții sau stări sufletești fără a fi nevoie să prezentăm o* copie *a spectacolului inițial; că fiecărei stări a sensibilității noastre trebuie să-i corespundă o armonie obiectivă, capabilă s-o traducă.* » [1]

[1] Maurice Denis, *Théories*, p. 259.

Totul este limpede, şi rezultatul poate fi văzut în fiecare dintre operele cele mai bune ale lui Gauguin. Rămîne totuşi de văzut care e natura conţinutului simbolizat prin liniile decorative şi culorile pure ale lui Gauguin.

Emoţiile precise, reacţiile directe ale oamenilor faţă de viaţa naturii sau de acţiunea celorlalţi oameni nu sînt, bine înţeles, exprimabile prin semne abstracte şi culori pure. Psihologia cunoaşte însă şi emoţii complexe, « condensări de emoţii» susceptibile a fi reprezentate prin simboluri. Tristeţea dezolată a unei regiuni ca Bretania poate fi una din acestea. În diferite rînduri, în Tahiti, Gauguin îşi propune drept temă « *acordul dintre viaţa umană şi vegetală, în compoziţii în care las un loc important marelui glas al pămîntului* »[1]. Ca idee, această declaraţie poate fi uşor ridiculizată. Dar cine, dacă are un suflet de poet, n-a resimţit niciodată ceva asemănător? Aici se află originea animismului naiv care dă fiecăruia dintre elementele naturii un glas al său; iar contemplarea raporturilor dintre diferitele elemente ale naturii poate fi exprimată artistic. A spune deci că simbolismul se pierde în misticism nu ştirbeşte cu nimic capacitatea de realizare a lui Gauguin.

Pericolele pe care le purta în însăşi fiinţa lui erau de cu totul altă natură; contradicţiile omului, nestăvilita lui energie şi lipsa de voinţă, senzualitatea lui violentă şi nevoia unei purităţi ideale, pasiunea sa pentru artă care, tocmai pentru că e excesivă, reduce arta la un instrument de polemică şi de revoltă împotriva tuturor.

Dar « sintetismul» a fost pentru el mai curînd o forţă decît o slăbiciune. Găsindu-se la limita artei abstracte, Gauguin a trecut graniţa cu o mare îndrăzneală şi, fiindcă nevoia sa de abstracţie era organică, i-a dat viaţă.

Dorinţa lui nepotolită de frumuseţe, primitivismul său care devine sălbatic, echivalenţele sale simbolice pe care alegoriile sale cerebrale nu reuşesc să le redea, abstracţiile lui care dezvăluie anumite aspecte ale realităţii i-au permis să fie un artist ori de cîte ori a uitat, pentru o clipă, că e un rebel, un teoretician, un reformator, un şef de şcoală. Atunci a ştiut să picteze. Peste falimentul vieţii sale arta sa se înalţă şi înfloreşte.

---

[1] *Mercure de France*, vol. XIII, p. 223.

CAPITOLUL X

VINCENT VAN GOGH

Scrisorile lui Van Gogh se numără printre cele mai fascinante «memorii» de la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Sînt un fel de document al unei naturi umane care a dorit cu pasiune o viață estetică și morală și s-a sacrificat pentru idealul său pînă la nebunie și sinucidere. E firesc deci ca scrisorile sale să fi contribuit și ele într-o oarecare măsură la marea celebritate de care se bucură astăzi artistul în lumea întreagă. Omul de pe stradă care admiră *Floarea-soarelui*, chiar dacă nu-l interesează nici pasiunea care l-a mistuit pe artist și nici sacrificiul său suprem, simte în vraja acestei imagini ceva neobișnuit, unic, «nemaiîntîlnit». Nici Manet și nici Cézanne nu sînt, astăzi, atît de populari în lumea întreagă ca Van Gogh.

Pictorii «fovi» sau «expresioniști» au fost primii care au înțeles valoarea excepțională a artei lui Van Gogh și l-au revendicat drept maestru. În general, cei mai buni dintre ei l-au preferat pe Cézanne lui Van Gogh, dar au profitat de «autoritatea» acestuia din urmă pentru a-și însuși dreptul unei execuții rapide, imediate și impulsive, și a unor acorduri intense de culoare independente de lumină și de umbră.

Cît despre scriitorii care s-au ocupat de Van Gogh, ei au cercetat scrisorile lui pentru a exalta în el omul și sfîntul, acordînd o mai mică impotanță picturilor sale, care au fost considerate adesea doar o anexă a omului, măreția lor fiind datorată unui simplu reflex al personalității sale. Alții au strîmbat chiar din nas, în mod critic, în fața picturilor sale, în numele unor prejudecăți care, atunci cînd nu proveneau din partea Academiei, erau datorate structurii formale a lui Cézanne. Dacă există însă vreun artist care nu seamănă cu nimeni, care

se detaşează de tot ceea ce l-a precedat şi de ceea ce îl înconjoară, acela este Van Gogh. Iar motivul unicităţii sale trebuie căutat în felul său de a simţi, olandez şi protestant, străin mediului francez în care şi-a situat arta de la 1886 şi pînă la moarte, în 1890. Este deci mai necesar pentru el decît pentru oricare alt pictor despre care a fost vorba în această carte, să ne apropiem de operele sale cu un suflet lipsit de prejudecăţi, cu convingerea că Van Gogh nu aparţine decît unei singure tradiţii — aceea pe care şi-a inventat-o singur cu o voinţă deznădăjduită.

Născut în 1853 la Groot-Zundert, un sat olandez în care tatăl său era pastor protestant, Vincent Van Gogh intră, la vîrsta de şaisprezece ani, ca mic funcţionar în magazinul de artă Goupil, unde îşi formează un gust corespunzător celui al clienţilor casei, adică burghez, tradiţionalist, mediocru. Trece apoi prin diferitele sucursale ale casei, la Haga, Bruxelles, Londra, Paris, citeşte mult şi vizitează muzee. Se îndrăgosteşte şi este respins. Iar umilinţa îl doare atît de mult, încît situaţia sa de negustor cinstit îi devine nesuferită. Simte o mare nevoie de absolut şi se refugiază în religie; vrea să devină pastor protestant dar nu-şi poate termina studiile universitare, aşa că se face predicator în Borinage, regiunea minelor de cărbuni din sudul Belgiei, şi, vrînd să ducă o viaţă cu adevărat creştină, devine mai sărac decît săracii, îşi sacrifică propria-i sănătate din dragoste pentru ceilalţi, dar fără nici un rezultat din cauza lipsei sale de elocvenţă.

Descurajat de aceste eşecuri succesive, devine vagabond, trăieşte în mizerie, dar întrevede o posibilitate de salvare în pictură.

Studiază serios, sau mai bine zis cu patimă, desenul, anatomia şi perspectiva la Bruxelles, la Haga, unde primeşte sfaturile vărului său, pictorul Mauve, iar la Anvers îl admiră pe Rubens. Dar nu se poate supune nici unei discipline de şcoală, îi este cu neputinţă să înveţe, lucrează însă în felul său, cu îndîrjire, pînă cînd, în martie 1886, soseşte la Paris, unde fratele mai mic, Théodore (Théo), devenit şi el negustor de stampe şi de tablouri, îl ajută să trăiască.

În atelierul Cormon, Van Gogh se întîlneşte cu Emile Bernard, apoi cu Toulouse-Lautrec, îl cunoaşte pe Gauguin, primeşte sfaturile lui Pissarro, asistă la triumful lui Seurat! Iată-l deci în mijlocul a ceea ce era mai viu şi mai nou în artă.

Din acea clipă viaţa i se identifică cu pictura, intră în istorie, şi ceea ce a pictat înainte de 1886 poate fi considerat ca o preistorie a artei sale.

Tabloul cel mai important, poate, dintre 1880 și 1885 este *Țăranii mîncînd cartofi*, 1885 (fig. 182). L-a pictat în perioada în care visa să devină «pictorul țăranilor», identificîndu-se cu mizeria, asprimea, stîngăcia modelelor, accentuînd forme și poze pentru a-și demonstra tema, atitudine care nu este întotdeauna favorabilă artei. Pe de altă parte nu este bine secundat nici de desenul său, greoi și material, nici de culoarea sa, foarte sumbră și murdară, lipsită de energie și vitalitate.

Modelele sale din acea epocă erau pictorii realiști olandezi, printre care Anton Mauve (1838—1888), Jacobus H. Maris (1837—1899), Willem Roelofs (1882—1897). Acești pictori căutau prețiozitatea culorii în materie mai mult decît în raporturi, așa că nu-i puteau depăși pe peisagiștii din 1830 sau pe Courbet. Van Gogh adaugă, la ceea ce a învățat de la ei, exagerări și stîngăcie, astfel încît rezultatele sale sînt negative.

Puțin înainte de a sosi la Paris, exemplul lui Rubens și al stampelor japoneze îi mai limpezise paleta, dar numai la Paris înțelege ceea ce înseamnă pictura modernă.

Natură moartă cu statuetă de gips (fig. 183) ne ajută să ne facem o idee asupra schimbării violente de direcție pe care Van Gogh a impus-o picturii sale. Dacă pînă atunci își concentrează atenția numai asupra subiectului, acum pictează un subiect lipsit de interes, pentru a se ocupa numai de felul de a picta. Și imediat, pentru a-și lărgi zonele de culoare, își proiectează motivul în suprafață, ridicînd linia orizontului. Culorile nu se mulțumesc să fie numai deschise, dar se și acordă cu o mare finețe și sensibilitate; galbenul-verde al feței de masă celei mai mari, roșul trandafirului și verdele frunzelor, galbenul și albastrul celor două cărți se exaltă reciproc și în contrast cu tonurile neutre gri-violacee ale statuetei și ale șervețelului așezat pe fața de masă cea mare. Forma se limitează la cîteva contururi nete și la cîteva trăsături de pensulă mici și regulate care servesc la fixarea planurilor. Mediul parizian, Pissarro și japonezii au determinat această schimbare; dar adevărata cauză trebuie căutată în imaginația pictorului care nu evoluează încet, ci în salturi. Sosit ultimul, iată-l ajuns la punctul terminus al avangărzii picturale.

Rapiditatea și ușurința cu care asimilează este uluitoare. *Malurile Senei* (fig. 180) este un tablou impresionist în felul celor pe care le-au pictat Pissarro și Sisley în decursul aceluiași ani, cu o deplină stăpînire a sintezei optice și a efec-

tului de lumină, şi chiar şi acea plăcere pe care i-o dă intensitatea culorilor şi care îi este proprie.

Pînă aici însă Van Gogh e mai degrabă un asimilator decît un creator.

Pentru a surprinde ivirea şi dezvoltarea geniului pictural al lui Van Gogh trebuie să comparăm *Grădini mici pe colina Montmartre* (fig. 179), pictat la Paris în 1887, cu *La Crau* (fig. 184), pictat la Arles în iunie 1888. Căci tocmai între 1887 şi 1888 s-a format stilul lui Van Gogh.

Diferenţa esenţială dintre cele două tablouri constă în faptul că în *La Crau* sinteza picturală este mult mai riguroasă. În *Grădini mici pe colina Montmartre* tuşele mici şi multiple sînt încă impresioniste; iar ansamblul apare ca un fel de beţie cromatică (galben, verde, albastru, roz şi violet), de efect atmosferic, de o rară forţă vitală, lipsită de bucurie, dar surescitată — ca şi cum ar vrea să-şi uite chinul — cu un cer albastru deschis-violet care pare că se ascunde în depărtare pentru a nu participa la viaţa pămîntului. La Arles, cînd vine vara, Van Gogh vede Provenţa sub înfăţişarea ei de pămînt ars de soare, şi în timp ce pictează *La Crau* îi scrie lui Théo: «*În tot ceea ce vezi e acum un cer de aur, de bronz, de aramă ai zice, şi aceasta cu albastrul verde al cerului încins dă o culoare delicioasă, excesiv de armonioasă*». «*Lucrez la un peisaj cu lanuri de grîu... e în genul celor două peisaje Colina Montmartre care au fost la Independenţi, dar cred că e mai solid şi că are ceva mai mult stil*»[1]. Cînd termină tabloul, simte că este superior tuturor celorlalte peisaje pictate pînă atunci.

În *La Crau* culorile, mai puţin variate şi mai puţin discontinue decît în *Montmartre*, se întind în zone care se succed în perspectivă în spaţiu, în adîncime şi apar, în acelaşi timp, mai intense şi mai preţioase, mai calme, de acel calm propriu unei certitudini în sfîrşit atinse. Dacă în primul plan mai sînt încă tuşe impresioniste, în celelalte planuri zonele dau motivului o consistenţă şi o claritate absolută. Tonurile de galben, de la culoarea lămîii pînă la portocaliu, uşor întrerupte de un gard viu verde, se împing pînă la orizont care e înalt dar îndepărtat — aşa încît apare infinit — în opoziţie cu cerul de un verde-

---

[1] *Further Letters of Vincent Van Gogh to his Brother*, 1886—1889, ediţia engleză 1929, nr. 497, *Lettres de Vincent Van Gogh à son frère Théo*, Grasset, p. 192 şi 193. În referirile ulterioare va fi indicat numai numărul scrisorii.

albastru tinzînd spre gri. Vibrația, lumina și umbra, efectul atmosferic au dispărut; le-a luat locul certitudinea însorită, meridională. Arta lui Van Gogh, extrem de subiectivă pînă atunci, a devenit obiectivă, sufletul artistului s-a detașat de produsul său, s-a anulat în obiect, l-a făcut minunat în sine, l-a transformat într-o imagine care te încîntă.

Totuși cine-l cunoaște pe Van Gogh nu poate să-și facă iluzii: această imobilitate a viziunii, care este necesară pentru transformarea artei în obiect, are drept compensație un sacrificiu, o renunțare. Iar ceea ce dă viață obiectului ca artă este filonul subteran al acestui sacrificiu.

O altă confruntare între *Autoportretul* din 1888 (fig. 181) și celălalt autoportret intitulat *Omul cu pipa*, pictat în ianuarie-februarie 1889 (fig. 196) poate ajuta la înțelegerea dezvoltării stilului lui Van Gogh.

Primul dintre cele două autoportrete a fost pictat probabil în ianuarie 1888 și vădește încă stilul perioadei pariziene care avea să se termine cu o lună mai tîrziu.

Sigur că Van Gogh a văzut autoportretul lui Cézanne intitulat *Cézanne cu paleta* (catalogul Venturi, nr. 516), așa că și-a propus să-și construiască tabloul în profunzime servindu-se de pînza plasată pe șevalet ca de un plan transversal paralel cu planul imaginii umane. Dar Van Gogh nu prea simte problema structurii, de aceea imaginea iese din planul ei — plan în care Cézanne o așezase cu atîta siguranță! Nu-i este propice nici ritmul luminilor și al umbrelor indicate prin niște virgule regulate conform neoimpresionismului; de altfel aceasta nu e propice nici interesului pe care-l arată pictorul expresiei pătrunzătoare a privirii.

Spre sfîrșitul perioadei arleziene, ianuarie-februarie 1889, cînd semnele dezordinei mintale își făcuseră apariția, dar într-un moment de excepțională lucidităte, abia ieșit din spital, pictează *Omul cu pipa*, una din cele mai mari capodopere ale lui. Fondul e lucrat în culori pure (roșu jos și portocaliu sus), ca și bereta albastră și pantalonul verde. Carnația este brună cu lumini galbene, fularul alb cu reflexe galbene și violete. Aceste culori nu sînt numai amestecate, ci tind către neutru, armonizîndu-se cu tonurile pure și aducîndu-le, într-un mod oarecare, la realitate. De unde rezultă o armonie plină, solidă, sonoră, în timp ce forma — a gurii și a ochilor de pildă — are o fermitate formidabilă.

Van Gogh este prea absorbit de sacrificiul vieții sale pentru a se interesa de problemele picturii, de construcția spațiului, de reprezentarea propriei sale

persoane. Fantezia sa vede o imagine de care el e complet detaşat, ca şi cum ar fi a altuia, o priveşte cu o acuitate, o luciditate, o pătrundere necruțătoare, şi o creează în mod simplu, repede, sintetic. Imaginea apare, brusc, dintr-un asfinţit de foc care este propriul său declin atît de dramatic. Voința sa deznădăjduită de-a se realiza în artă este abia subînțeleasă, dar este izvorul primordial al unei atari forțe.

La Crau şi *Omul cu pipa* nu vădesc numai deplina realizare a artei lui Van Gogh, dar şi o demarcație foarte netă față de gustul perioadei sale pariziene, ca şi afirmarea unui ideal artistic personal şi riguros organizat.

Cînd sosește la Arles, în februarie 1888, după multe incertitudini, îndoieli şi reacții nefavorabile față de mediu, Van Gogh îşi reface sănătatea, care lăsa mult de dorit, se bucură de apariția primăverii, se entuziasmează atunci cînd pămîntul meridional se încinge sub soarele verii şi-şi arată intensitatea culorii.

În septembrie, scrie: « *Încep să mă simt cu totul altul decît eram venind încoace, nu mai am îndoieli, nu mai stau pe gînduri pentru a începe un lucru, şi s-ar putea să meargă şi mai bine în viitor*» (539). Certitudinea lui e o reacție față de lumea impresionistă şi poantilistă care i se par prea complicate: e în căutarea unei expresii mai directe. « *Găsesc doar că ceea ce învățasem la Paris « se duce», şi că mă întorc la ideile care-mi veniseră altădată la țară, înainte de a-i cunoaşte pe impresionişti. Şi nu m-aş mira foarte mult dacă, nu după mult, impresioniştii ar găsi vreo obiecție felului meu de a lucra, fecundat mai mult de ideile lui Delacroix decît de ale lor. Căci, în loc să caut a reda cu exactitate ceea ce am în fața ochilor, mă servesc de culoare în chip mai arbitrar pentru a mă exprima cu forță. În sfîrşit, să lăsăm asta în măsura în care e numai teorie, dar îți voi da un exemplu de ceea ce vreau să spun. Aş vrea să fac portretul unui prieten artist, care are visuri mărețe, care lucrează aşa cum cîntă privighetoarea, pentru că aşa e firea lui. Acest om va fi blond. Aş vrea să pun în tablou prețuirea mea, dragostea mea pentru el. Îl voi picta deci aşa cum este, cît de fidel voi putea, la început. Dar cu asta tabloul nu va fi terminat. Pentru a-l termina voi deveni acum un colorist arbitrar. Voi exagera blondul părului, ajungînd la tonuri portocalii, la cromuri, la un galben mai deschis ca lămîia. Ca fond, în loc să pictez un perete banal, de apartament meschin, voi picta infinitul, un fond simplu din cel mai bogat şi mai intens albastru pe care-l voi putea găsi, şi din această simplă combinare, capul blond, luminat pe acest fond de un albastru bogat, voi obține un efect misterios ca steaua pe albastrul adînc al cerului*» (520).

Nici nu s-ar putea expune mai bine întreg programul stilului de maturitate al lui Van Gogh: prejudecata realistă, inerentă programelor impresioniștilor (dar nu și operelor acestora), este astfel anulată; i se substituie un ideal care transformă portretul unui om între patru pereți într-o stea de pe cer. Iar transformarea e datorită exclusiv limbajului culorilor. Pissarro îi deschisese lui Van Gogh propriul său drum: «*Ceea ce spune Pissarro este adevărat, ar trebui să exagerăm efectele pe care le produc prin acordul sau dezacordul lor culorile*» (500). Dar în acest program abstract, Van Gogh introduce un nou fel de a simți, nevoia neîncercată pînă atunci de a fi simplu și popular: «*Caut din ce în ce mai mult o tehnică simplă, care poate că nu e impresionistă. Aș vrea să pictez în așa fel, încît la nevoie oricine are doi ochi să poată înțelege*» (526).

Relevarea spiritului prin intermediul culorii, iată visul lui Van Gogh care se concentrează asupra «*studiului culorii. Nutresc tot timpul speranța să găsesc acolo ceva. Să exprim dragostea a doi îndrăgostiți prin îmbinarea a două culori complementare, prin amestecul și opozițiile lor, prin vibrațiile misterioase ale tonurilor apropiate. Să exprim gîndirea unei frunți prin strălucirea unui ton deschis pe un fond întunecat. Să exprim speranța printr-o stea. Pasiunea unei ființe prin strălucirea Soarelui la asfințit. Aceasta nu este desigur un «trompe-l'oeil» realist, dar nu este oare ceva care există cu adevărat? . . . Aș vrea să pictez bărbați și femei cu acel nu știu ce al veșniciei al cărui simbol era altădată nimbul și pe care noi căutăm să-l redăm prin însăși strălucirea, prin vibrația colorîturilor noastre*» (531).

Să fi fost acesta un vis? Desigur, dar un vis pe care l-a realizat, în mai mică măsură decît ar fi vrut, dar într-una mult mai mare decît admite critica actuală. E suficient, într-adevăr, să comparăm o operă de maturitate a lui Van Gogh, adică începînd din vara lui 1888, cu o pictură de Gauguin pentru a înțelege că Van Gogh era capabil să-și dezvăluie propriile-i elanuri spirituale într-un chip fascinant.

Sub influența lui Gauguin, Van Gogh încearcă să realizeze ceea ce se numește o pictură de imaginație. «*Nu-mi displace*, recunoaște el, *să încerc a lucra din imaginație*» (560). «*Gauguin îmi dă curajul de-a imagina, iar lucrurile din imaginație capătă desigur un caracter mai misterios*» (562).

Aceasta însă e o cale care-i convine lui Gauguin, nu și lui Van Gogh, care foarte curînd renunța la ea: «*Articolul lui Aurier*»[1], spune el, *m-ar încuraja, dacă*

[1] Aurier, *Oeuvres posthumes*, p. 257 și următoarele.

aș avea îndrăzneala să-l urmez, să ies mai mult din realitate și să fac din culoare un fel de muzică a tonurilor, ca în anumite tablouri de Monticelli. Dar adevărul mi-e atît de drag, ca și dorința de a face un lucru «adevărat», încît am credința c-aș prefera chiar să fiu mai curînd cizmar decît muzician prin mijlocirea culorilor» (626). Întreaga conștiință morală a lui Van Gogh, seriozitatea caracterului său nu-i permiteau evaziuni de estet. Are nevoie să rămînă în contact cu realitatea pentru a atinge adevărul. Nu știa ce însemna adevărul, desigur. Nu e de datoria artiștilor să știe acest lucru; adevărul, pentru artiști, este o dorință de adevăr, o depășire a întregii lor experiențe pentru a-și realiza dorința într-o operă de artă. Și Van Gogh și-a realizat dorința în pictură, în felul glorios pe care-l cunoaștem.

Sosit în Provența, simte adevărul formelor și al tonurilor lui Cézanne, și se plînge că a văzut prea puține opere de-ale lui. Dar cunoaște bine pe Delacroix și pe Monticelli, pe care-i acceptă drept maeștri din cauza culorii lor «sugestive». «*Fără voia mea sînt obligat să împastez ca Monticelli. Uneori mi se pare că sînt cu adevărat continuatorul lui*» (541). Adoră pe Hokusai, tentele sale plate și libertatea sa în ceea ce privește reprezentarea obiectivă a naturii; ia chiar drept model o Japonie ideală pentru a se sustrage vieții neliniștite și prea intelectuale a Parisului. «*Arta pe care o practicăm, simțim că are încă în față un viitor îndelungat, așa că trebuie să ne purtăm ca oamenii calmi, nu să trăim ca decadenții. Voi avea, aici, din ce în ce mai mult o existență de pictor japonez, o viață de mic burghez în sînul naturii. Îți dai atunci bine seama că e mai puțin lugubru decît viața pe care-o duc decadenții*» (540).

Dar și această nevoie de calm și de bucurie, de viață simplă care să se reflecte în simplitatea artei, îl diferențiază în mod net pe Van Gogh. Zbuciumul lui Gauguin este exterior, și-și duce agitația pînă în Tahiti. Van Gogh se zbuciumă lăuntric; și, neavînd destulă rezistență pentru a face față efortului său, ajunge la nebunie.

Prost hrănit, ducînd o viață dezordonată, visează să întemeieze la Arles ceva mai trainic decît școala de la Pont-Aven, creată de Gauguin, și obține, cu ajutorul credinciosului Théo, ca Gauguin să se mute la el. Dar viața în comun se vădește în curînd imposibilă, discuțiile devin «electrice»; dezordinea mintală a lui Van Gogh se manifestă atunci cînd aleargă cu briciul în mînă după Gauguin. Cuprins de remușcări, își taie lobul urechii, intră în spital, iese, se întoarce din nou, după alte crize, pînă ce, în mai 1889, se refugiază de bună voie la azilul Saint-Rémy.

Între o criză şi alta lucrează, iar picturile acestea sînt consolarea lui, catarsisul dezordinei sale mintale aş spune. Ba mai mult, îşi modifică din nou stilul, dar cum nu-şi enunţă principiile acestei schimbări, trebuie să le descifrăm în operele sale. Vom cita doar scrisoarea pe care a expediat-o din Arles lui Emile Bernard şi unde găsim un fel de prevestire a stilului pe care îl va desăvîrşi la Saint-Rémy: « *Nu căutăm oare mai curînd intensitatea gîndului decît calmul tuşei şi, în condiţia de lucru spontan, la faţa locului şi după natură, tuşa calmă şi bine gîndită este oare mereu posibilă? Pe cuvînt, cred că tot aşa de puţin ca scrima în timpul unui asalt* » [1].

În mai 1890 sănătatea lui Van Gogh pare să se îmbunătăţească, şederea la Saint-Rémy îl plictiseşte din ce în ce mai mult, se întoarce la Paris. Théo îi găseşte o locuinţă la Auvers-sur-Oise, sub supravegherea doctorului Gachet, prietenul pictorilor. Vincent Van Gogh soseşte la Auvers la 21 mai 1890 şi porneşte, ca întotdeauna, la lucru, dar cîteva luni mai tîrziu, la 20 iulie, se sinucide.

Primăvara la Arles îi aduce lui Van Gogh fericire şi optimism. Cînd pictează *Pomul înflorit*, în aprilie 1888 (fig. 186), tuşa e tot impresionistă, dar culorile sînt deja personale. A descoperit bucuria culorii gingaşe şi pure: rozul florilor de piersic pe albastrul şi albul cerului, liliachiul pămîntului pe portocaliul gardului sînt adevărate minuni. E un omagiu adus memoriei maestrului său, Mauve, justificat de bucuria amintirii:

« *Ne crois pas que les morts soient morts*
« *Tant qu'il y aura des vivants*
« *Les morts vivront, les morts vivront.* » [2]

Detaşarea lui progresivă de impresionism, împreună cu o ciudată identificare a unui motiv japonez cu realitatea provensală, se văd bine în *Podul mobil* din mai 1888 (fig. 185). Întreruperile de tonuri devin din ce în ce mai rare; domină albastrul apei pe galbenul şi verdele terenului, ca şi albastrul întunecat al chiparoşilor pe albastrul deschis al cerului. Şi totuşi aceste tonuri sînt sensi-

---

[1] *Lettres de Vincent Van Gogh à Emile Bernard*, Paris, 1911, p. 116.

[2] « Să nu crezi că morţii sînt morţi. / Cît vor fi oameni vii pe lume, / Morţii vor trăi, morţii vor trăi » (472).

bilizate de unele treceri delicate fără ca strălucirea tentelor să fie cîtuși de puțin alterată.

Tabloul cel mai popular al lui Van Gogh este, fără îndoială, *Floarea-soarelui*, august 1888 (fig. 189). Van Gogh a pictat numeroase exemplare, pentru a-și decora camera din Arles «*cu entuziasmul unui marsiliez mîncîndu-și ciorba de pește*» (526). «*Mă gîndesc să-mi decorez atelierul cu vreo șase tablouri cu floarea-soarelui, o decorație în care cromurile crude sau întrerupte vor exploda pe fonduri diferite de albastru, de la veronezul cel mai palid pînă la albastrul regal, încadrate cu niște șipci subțiri pictate cu miniu portocaliu. Un fel de efecte de vitralii de biserică gotică*» [1].

Succesul acestor tablouri se datorește raportului tonurilor de galben — de la culoarea lămîii pînă la portocaliu — cu cele albastre. Totuși oricine își dă seama că nu este vorba de un joc cromatic. Este o «angajare» umană evidentă, nu în sensul unei participări sentimentale, ci efectiv în sensul dorinței artistului de a se obiectiviza. Pentru a crea frumusețea, grecii sau italienii Renașterii au găsit anumite proporții. Van Gogh face să explodeze culorile soarelui, ale soarelui de august, ale soarelui de la Arles. E o cale diferită, dar scopul rămîne același: crearea unui obiect frumos în sine, detașat de creatorul său. Concentrarea în creație, o fericire prea mare pentru a fi veselă, nedeslușita presimțire că soarele care se revarsă peste acele flori e pe cale să-i răpească mințile, credința în acel crîmpei de natură ca și cum ar fi fost un idol — imprimă acelui frumos obiect caracterul de artă.

Casa lui Vincent la Arles, septembrie 1888 (fig. 187), este și ea un obiect frumos datorită raportului dintre nuanțele de galben ca lămîia cu albastrul întunecat al cerului. Se simte însă apropierea chinurilor minții — din acea frumusețe emană un nu știu ce amenințător.

O lună mai tîrziu, în octombrie 1888, pictează *Camera de culcare a lui Van Gogh la Arles* (fig. 199), din care face și o replică, aflată astăzi la *Art Institute* din Chicago. Acesta se numără și el printre cele mai celebre tablouri ale artistului, despre care vorbește îndelung în scrisorile sale. «*De data aceasta camera mea de culcare pur și simplu, numai că aici culoarea trebuie să aibă rolul principal și să dea, prin simplificarea ei, un stil și mai mare lucrurilor, să sugereze odihna și somnul în genere. În sfîrșit, contemplarea trebuie să calmeze spiritul sau mai curînd imaginația.*

---

[1] *Lettres à E. Bernard*, op. cit., p. 139.

Pereţii sînt de un violet pal. Pardoseala e din plăci roşii. Patul şi scaunele sînt de un galben de unt proaspăt, cearceaful şi pernele de un galben de lămîie spre un verde foarte deschis. Plapuma roşu aprins. Fereastra verde. Masa de toaletă portocalie, ligheanul albastru. Uşile liliachii. Şi asta-i tot — nimic altceva în această cameră cu obloanele trase. Masivitatea mobilelor trebuie să mai exprime acum odihna, pe care n-o poate tulbura nimeni. Portretele pe pereţi şi o oglindă, şi un prosop, şi cîteva haine. Rama, cum nu există alb în tablou, va fi albă. Asta pentru a mă răzbuna de odihna forţată la care am fost obligat. Voi continua să lucrez la el toată ziua de mîine, vezi însă cît de simplă este concepţia. Umbrele şi umbrele purtate sînt suprimate, totul e colorat cu tente plate şi simple ca şi crepoanele» (554).

Este vorba de un nou tip de natură moartă, un interior care ar rămîne neînsufleţit fără participarea artistului. Iar artistul îşi precizează intenţia: să exprime cu ajutorul culorii simplificate o stare de calm şi de odihnă. Toate celelalte notaţii nu servesc decît să-i precizeze intenţia. Spune totuşi, fără să-şi dea seama, că e vorba, în realitate, de o «*răzbunare a odihnei*», dar, mai mult decît odihna, tabloul exprimă această răzbunare. În acea epocă, Van Gogh era trist şi descurajat, se agăţa de muncă cu pasiune, ca de o ancoră de salvare. Dorea să reprezinte somnul, dar nu putea. Anumite semne de dezechilibru anunţau tragedia minţii lui şi nu-i îngăduiau nici odihnă, nici somn. În camera părăsită domneşte calmul, dar e un calm fără speranţă şi fără milă. E o cameră goală, dar nu din întîmplare: e o cameră părăsită pentru totdeauna, din cauza unei plecări sau a morţii. Culorile sînt strălucitoare şi pure, fără umbre, dar nu mai sugerează bucuria, ci dimpotrivă, numai tristeţe. E o «odihnă» născută din disperare. Culorile trădează astfel sufletul artistului fără ştirea lui. Nu-şi dă seama de ceea ce simte, nici în scrisoarea sa, şi nici în pictura sa; iată de ce sentimentele sale, smerenia lui îndurerată, se exprimă în mod spontan. Şi, dincolo de felul său de a simţi, dă curs liber credinţei sale în culorile pure, care dau expresiei o valoare adecvată şi indirectă, valoarea artei.

La Arles, Van Gogh se plînge adesea că nu are destule modele pentru a-şi satisface dorinţa de a picta tablouri cu figuri. Îşi propune adesea să găsească un raport între zonele lui de culoare pură şi limitele formale necesare imaginii umane; e convins că numai figura umană poate da o mai mare profunzime artei sale.

În luna august 1888 pictează *Factorul poştal Roulin* (fig. 198). Albastrul uniformei pe fondul deschis, ca şi forma care păstrează cîteva lumini şi umbre, rea-

lizează un efect de ton şi de volum. Vie, violentă chiar, imaginea îşi impune realitatea şi monumentalitatea. Van Gogh descrie, în scrisorile lui, caracterul prietenului său Roulin cu brio şi perspicacitate, dar în pictură renunţă la descrierea realităţii fizice sau morale a modelului său, pentru a se preocupa numai de energia, de prezenţa imaginei. Totuşi ori cît de perfect ar fi în sine, *Factorul poştal Roulin* este o etapă către un stil mai detaşat de pictura trecutului, mai pur ca artă.

Capodopera care personifică această puritate este *Arleziana*, noiembrie 1888 (fig. 197). Impresioniştii evitau negrul; Van Gogh pleacă de la negrul rochiei şi al părului pentru a-l opune galbenului fondului. Cîteva pete de roşu (pe una din cărţi, pe scaun), cîteva de verde — deschis şi închis —, cîteva de gri-roz, însoţesc motivul principal. Cînd se spune însă negru şi galben se vorbeşte de tente; la Van Gogh acestea sînt culori, nu numai datorită interdependenţei lor, dar datorită, mai cu seamă, formei lor. Căci forma acţionează asupra culorilor, intensificîndu-le, făcîndu-le expresive. Acesta este poate primul tablou în care Van Gogh găseşte forma unei figuri umane, salturi şi accente toată, fără relief, fără treceri, simplificată la maximum. Aceasta este forma adecvată culorii lui Van Gogh: singura. Dacă aceste culori sînt la antipodul culorii impresioniste, forma este la antipodul formei lui Cézanne. Ea se află pe planul imaginei populare, ridicată însă de geniu la nivelul artei sublime. Cine vrea să se convingă de «necesitatea» acestei forme, poate privi diferitele *Arleziene* pe care le-a pictat Van Gogh copiind un desen de Gauguin. (De la Faille, ed. a II-a, pag. 710—713). Lipsindu-i forma necesară culorii sale, lui Van Gogh nu-i mai reuşeşte nici chiar culoarea. Şi totuşi se cunoaşte atît de puţin, încît atunci cînd doi prieteni îi admiră prima *Arleziană*, el atribuie meritul pînzei modelului şi nu picturii sale! (scrisoarea 595).

La Saint-Rémy, luciditatea lui Van Gogh e intermitentă, dar cînd poate lucra pictează cu o intensitate deosebită, şi continuă să creeze cîteva capodopere. Totuşi stilul său se modifică în comparaţie cu cel din Arles, şi nu pentru că adoptă noi principii teoretice, ci pentru că noua nelinişte din viaţa sa şi povara acelei iminente tragedii reclamă o formă nouă, iar puternica sa fantezie este la înălţimea acestei necesităţi.

Dacă comparăm *Floarea-soarelui* cu *Stînjeneii*, mai 1889 (fig. 188) sau cu *Trandafirii albi*, 1890, vedem numaidecît atît vibraţia nouă a liniei cît şi o nouă

rezervă în intensitatea culorii. Se pare că desenul își recapătă întîietatea. Expresia nu mai este încredințată exclusiv culorii, ca în *Cameră*.

În *Stînjenei* raportul dintre albastru și verde e magnific, dar nu mai e detașat, izolat, evident, impus — ca în *Floarea-soarelui*. Iar textura liniilor are o valoare în sine, autonomă față de reprezentare. Dacă în loc de flori, subiectul ar fi fost un perete stîncos, textura liniilor ar fi fost cu totul asemănătoare.

Dacă această încrucișare de linii reprezintă într-adevăr zbuciumul artistului, în *Trandafirii albi* zbuciumul este depășit și apare un fel de seninătate — deși fără bucurie — pătrunsă de o neliniște afectuoasă. Reprezentarea este mai firească și mai delicată decît în *Floarea-soarelui*, chiar dacă e mai puțin magică. Trandafirii sînt cînd albi, cînd albi-roz, cînd albi cu cîteva tușe de roșu, conturați cu albastru și cu verde-albăstrui, pe un fond verde cu vinișoare roșii. Și conturul acesta nervos e cel care sugerează, în culoare, un accent de lumină, iar masa motivului e cea care, în ciuda albului, apare ca un ton pe fondul deschis.

În noiembrie 1889, Vincent îi scria lui Théo despre nevoia lui de a se limita la realitatea pe care o vedea și de a evita ceea ce era imaginar în arta lui Gauguin și a lui Bernard; și cita, ca exemplu al studiilor sale îndelungate după natură, *Măslinii* și *Chiparoșii*. *Livadă de măslini*, care e autumnală (fig. 190), și *Grîul galben și chiparoșii*, care este încă estival (fig. 191), sînt două exemple tipice ale noului stil al lui Van Gogh.

Stîncile, așa cum vom vedea, și măslinii sînt tot ceea ce poate fi mai potrivit pentru a exprima pasiunea tragică a lui Van Gogh. Cu liniile lor șerpuite, măslinii dau impresia luptei pe care au dat-o pentru a se elibera de pămînt și a-și întinde crengile spre cer; și de un mare efort pentru a pătrunde în aer, ca și cum ar întîlni aceeași rezistență pe care o întîlnesc rădăcinile în pămînt. Nu există mai bună oglindă a sufletului lui Van Gogh: el își simte drama proiectată nu numai în copaci, dar și în pămînt. Totul tresaltă într-o invocație adresată vieții, într-o luptă împotriva răului. Iar stilul acestei lupte se află în fișiile de culoare care se succed ca niște valuri chinuite de vînt, ca niște accente care alcătuiesc singure tot cuvîntul.

Van Gogh aude chemarea frumuseții naturii. De îndată ce găsește un orizont îndepărtat, liniile sale chinuite se liniștesc ca în *Grîul galben și chiparoșii*, unde chiar și culoarea rezumă strălucirea din *La Crau*, iar compoziția se organizează într-un mod fericit, plecînd de la chiparoși pentru a se desfășura în adîncime, cu galbenul înflăcărat al lanurilor și verdele pe albastrul deschis al

munţilor şi pe albul-liliachiu al cerului. Aproape de tot pămîntul arde şi chiparoşii au forma unor flăcări; în depărtare se vede o dorinţă de spaţiu şi de pace, chiar dacă munţii şi norii au o formă chinuită.

Ca şi în măslini, şi mai mult chiar decît în chiparoşi, Van Gogh îşi proiectează zbuciumul în stînci: *Prăpastia (Les Fontettes)*, decembrie 1889 (fig. 194) şi *La poalele Alpinelor*, mai 1890 (fig. 193).

În legătură cu *Prăpastia*, Vincent scria lui Emile Bernard: «*Lucrez la o pînză mare, reprezentînd o prăpastie . . .două rînduri de stînci excesiv de solide între care curge un fir de apă, un al treilea munte care închide prăpastia. Motive care au, desigur, o melancolie plină de frumuseţe, apoi e amuzant să lucrezi în locuri cu totul sălbatice, unde trebuie să-ţi fixezi şevaletul cu pietre pentru ca vîntul să nu-ţi dea totul jos*»[1].

Motivul romantic este dat de masa albastră a stîncilor pe cerul verde, dar cum albastrul conţine tuşe verzi şi verdele tuşe albastre, efectul de contrast este mai puţin net ca la Arles. Pe de altă parte, valoarea artistică constă în formă, în forma alcătuită din virgule, care se ocupă mai puţin de volume decît de vibraţie. Vibraţia cromatică a impresioniştilor e pe deplin transformată aici în vibraţie a formei. Stînca îndepărtată este pentru Van Gogh maiestuoasă şi rigidă dar cu cît stîncile se apropie mai mult de primul plan, viaţa lor devine mai chinuită — pînă ajunge înspăimîntătoare şi demonică în aceea care se boltеşte, roasă de torent. Rareori a fost resimţită cu atîta pasiune lupta violentă a elementelor naturii minerale, ca şi cum artistul şi-ar fi făcut, în această prăpastie, călătoria sa în infern.

De altfel, cu toată străduania lui Van Gogh de a reprezenta fidel realitatea, stilul său capătă o autonomie din ce în ce mai evidentă, aşa cum se vede în *La poalele Alpinelor*. Mai bine decît orice comentariu, o confruntare cu o stîncă provensală de-a lui Cézanne arată ce prăpastie de netrecut îi desparte pe cei doi pictori. Van Gogh nu pictează stîncile, ci propriul său zbucium pe care îl proiectează într-o legendară prăvălire de stînci gigantice, ca şi cum ar fi fost de faţă la haosul dinainte de facerea lumii.

În *Noaptea înstelată*, iunie 1889 (fig. 199), contemplarea cerului nocturn este o viziune a lunii, a stelelor, a unor comete imaginare; ca şi cum cerul, trecînd prin tonurile sale galbene şi albastre, ar fi devenit o iradiere de lumini în mişcare pentru a inspira panică fiinţelor umane care simt misterul naturii.

---

[1] *Op. cit.*, p. 142.

munţilor şi pe albul-liliachiu al cerului. Aproape de tot pămîntul arde şi chiparoşii au forma unor flăcări; în depărtare se vede o dorinţă de spaţiu şi de pace, chiar dacă munţii şi norii au o formă chinuită.

Ca şi în măslini, şi mai mult chiar decît în chiparoşi, Van Gogh îşi proiectează zbuciumul în stînci: *Prăpastia (Les Fontettes)*, decembrie 1889 (fig. 194) şi *La poalele Alpinelor*, mai 1890 (fig. 193).

În legătură cu *Prăpastia*, Vincent scria lui Emile Bernard: «*Lucrez la o pînză mare, reprezentînd o prăpastie . . .două rînduri de stînci excesiv de solide între care curge un fir de apă, un al treilea munte care închide prăpastia. Motive care au, desigur, o melancolie plină de frumuseţe, apoi e amuzant să lucrezi în locuri cu totul sălbatice, unde trebuie să-ţi fixezi şevaletul cu pietre pentru ca vîntul să nu-ţi dea totul jos*»[1].

Motivul romantic este dat de masa albastră a stîncilor pe cerul verde, dar cum albastrul conţine tuşe verzi şi verdele tuşe albastre, efectul de contrast este mai puţin net ca la Arles. Pe de altă parte, valoarea artistică constă în formă, în forma alcătuită din virgule, care se ocupă mai puţin de volume decît de vibraţie. Vibraţia cromatică a impresioniştilor e pe deplin transformată aici în vibraţie a formei. Stînca îndepărtată este pentru Van Gogh maiestuoasă şi rigidă dar cu cît stîncile se apropie mai mult de primul plan, viaţa lor devine mai chinuită — pînă ajunge înspăimîntătoare şi demonică în aceea care se boltеşte, roasă de torent. Rareori a fost resimţită cu atîta pasiune lupta violentă a elementelor naturii minerale, ca şi cum artistul şi-ar fi făcut, în această prăpastie, călătoria sa în infern.

De altfel, cu toată străduinţa lui Van Gogh de a reprezenta fidel realitatea, stilul său capătă o autonomie din ce în ce mai evidentă, aşa cum se vede în *La poalele Alpinelor*. Mai bine decît orice comentariu, o confruntare cu o stîncă provensală de-a lui Cézanne arată ce prăpastie de netrecut îi desparte pe cei doi pictori. Van Gogh nu pictează stîncile, ci propriul său zbucium pe care îl proiectează într-o legendară prăvălire de stînci gigantice, ca şi cum ar fi fost de faţă la haosul dinainte de facerea lumii.

În *Noaptea înstelată*, iunie 1889 (fig. 199), contemplarea cerului nocturn este o viziune a lunii, a stelelor, a unor comete imaginare; ca şi cum cerul, trecînd prin tonurile sale galbene şi albastre, ar fi devenit o iradiere de lumini în mişcare pentru a inspira panică fiinţelor umane care simt misterul naturii.

---

[1] *Op. cit.*, p. 142.

Chiar un portret, *Portretul Doctorului Gachet* (fig. 200), pictat în iunie 1890, adică o lună înainte de sinucidere, e un pretext pentru același stil cu fîșii ondulate care luase naștere în timpul ședерii sale la Saint-Rémy. Interesul pentru motivul formal îl distrage pe Van Gogh de la contrastul de culoare; atît costumul cît și fondul sînt verzi-albastre; numai tonurlie neutre sau cele portocalii ale feței se detașează de rest pentru a sugera o bruscă apariție magică în grafia stilului. Van Gogh însuși a înțeles tragismul acestei imagini; aceasta era pentru el dureroasa expresie a timpului său (643). Că această imagine este pictura unui bolnav, nu încape îndoială. Dar acest bolnav găsește o atare intensitate de expresie, încît nici o lege nu ne poate împiedica s-o considerăm artistică.

Nu e ușor de evaluat în mod obiectiv arta lui Van Gogh, în plină dezvoltare a gustului francez, atît de reținut, de echilibrat și de plin de finețe, calități care-i lipseau cu totul. Totuși, privind *La Crau* sau *Arleziana* nimeni nu poate nega faptul că artistul a creat o armonie cromatică de un tip necunoscut pînă la el, că a găsit în această armonie o nouă valoare de obiect de artă în sine, de imagine vrednică de a fi adorată, cu o forță expresivă care este numai a lui. Pe de altă parte, în *Livada de măslini* sau în *Prăpastia* Van Gogh a creat o formă nouă, toată numai din virgule, lipsită de volum, dar capabilă să imprime imaginilor aspirațiile sale către eliberarea de tradiție dar și de rău, pentru a ajunge la o manieră mai sintetică și mai directă de exprimare artistică.

Acestea sînt realizări mari, și chiar dacă opera lui contrariază felul nostru de a simți și de a gîndi, nu putem să nu admirăm această operă — operă a unei conștiințe care s-a consumat pentru bunătate, frumusețe și libertatea fantastică. Prin atîtea erori și suferințe, și prin sacrificiul propriei sale vieți, Van Gogh a reușit să creeze cîteva picturi de o perfecțiune absolută, suficiente ele singure pentru a-i asigura gloria. Dar nu trebuie să se uite nici cît de fecundă i-a fost opera în ipostaza ei de îndemn pentru artiști, pentru a îndrăzni orice în lumea culorii, și în intensificarea expresivă a formei sintetice. În afară de arta sa, el a lăsat un mesaj care a fost primit de pictorii fovi și de expresioniști și este încă viu în arta mondială după șaizeci de ani de la moartea sa.

CAPITOLUL XI

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC

Dintre marii pictori care au atins apogeul artei lor în ultimii treizeci de ani ai secolului, Henri de Toulouse-Lautrec este cel mai tînăr, fiind născut în 1864, și, împreună cu Van Gogh, cel mai îndepărtat de tradiția care începuse cu Manet.

Doar Degas, pentru care Lautrec a avut o deosebită venerație, poate fi considerat ca maestrul lui ideal, atît pentru formă, orientată mai mult spre desen decît spre culoare, cît și pentru subiectele sale luate din viața teatrului, a dansului și a cafenelelor din Paris, și nu din viața de la țară. Lautrec și-a îndreptat chiar atenția, spre deosebire de Degas, către ceea ce se numește *le demi-monde*, către viața șantanelor și a bordelurilor. Nimic asemănător la Cézanne care crea din nou în pictură valorile eterne ale adevăratei naturi de la țară, și nici la Renoir, care, chiar cînd reprezenta balurile populare, se oprea numai asupra vieții sănătoase, a grației juvenile și naturale; nici la Seurat, care-și verifica în numerele ecvestre de la circuri valoarea propriei sale teorii, nici la Gauguin care căuta, departe de Paris, o sănătate sălbatică, nici la Van Gogh care-și întrebuința culorile pentru a ajunge la un Dumnezeu al său. Lautrec este primul dintre marii artiști care s-a specializat în reprezentarea viciului, cu o perfectă perspicacitate, în ceea ce privește natura acestuia, dar cu o nevoie firească de a se distra, care era de fapt un mod de evaziune.

S-a insistat prea mult, pentru a-i explica arta, asupra originii sale aristocratice și asupra deplorabilei sale stări fizice. E necesar desigur să menționăm și pe una și pe cealaltă, căci nu există nimic în viața unui om care să rămînă străin de activitatea lui de artist. Toulouse-Lautrec se trăgea din conții de Toulouse

și din viconții de Lautrec, a căror stirpe urcă pînă în epoca lui Carol cel Mare. Poate că destinul ar fi fost să trăiască într-o lume arbitrară, capricioasă, bizară, ca aceea în care a trăit tatăl său, fără acea disciplină sau acel devotament atît de necesare cînd urmărești atingerea unui ideal. Dar pe cînd era copil două fracturi la coapse, care nu s-au putut vindeca din cauza sănătății sale șubrede, l-au transformat pe Henri într-un mic monstru. O prodigioasă dezvoltare a inteligenței a contrabalansat această infirmitate fizică. Nevoia sa intensă de delicatețe și de afecțiune n-a putut găsi ecou decît la mama lui, care era însă prea bigotă și severă pentru a-i putea deveni și confidentă. Îi era imposibil să rămînă în mediul său social fără a se simți umilit, cu atît mai mult cu cît acolo inteligența nu-i era apreciată în mod deosebit. Pe de altă parte, moștenise un caracter capricios, orgolios, care iubea cu pasiune libertatea și sinceritatea, împreună cu o nevoie de acțiune pe care fizicul lui nu i-o permitea. Era firesc deci să caute o lume aparte, anormală cum era și el, o lume în care geniul să-i fie apreciat și unde aspectul său monstruos să nu trezească reacții și unde, pentru că era atît de rar, rafinamentul său de bună calitate să constituie o atracție. Romain Coolus ne-o spune de altfel: «*Oricît de paradoxală ar putea să pară această afirmație, tocmai din cauza ciudățeniei sale fizice, Toulouse-Lautrec era seducător*» [1]

Oricum, cauzele care-și au originea în clasa sa socială și în infirmitățile sale fizice se află la hotarele și nu în centrul orientării gustului său. O dispoziție naturală, pe care n-o putem explica ci numai constata, deoarece se află în adîncul naturii individului, este primul impuls al artei sale. Această formidabilă nevoie de adevăr și de sinceritate nu putea fi satisfăcută decît în afara convențiilor sociale: fie la țară, în aer liber, dar unde nu-i plăcea să trăiască, fie în lumea viciului care n-are nimic de ascuns și care-i oferea o infinitate de ocazii pentru a se distra. Către 1890 viciul era în floare la Paris, și fără ipocrizie; ba mai mult chiar, se urca pe scenă pentru a fi admirat de toată lumea și se împodobea nu pentru a se justifica, ci pentru a seduce, și nu numai simțurile, dar și imaginația.

În 1881, în vîrstă de abia șaptesprezece ani, Toulouse-Lautrec scria unui prieten: «*Am încercat să redau adevărul și nu idealul. E un defect poate, căci n-am indulgență pentru nici un fel de negi, și-mi place să-i împodobesc cu cîteva fire zburdalnice*

---

[1] *L'Amour de l'Art*, aprilie 1931, p. 137.

de păr, să-i rotunjesc şi să le adaug un vîrf lucitor. Nu ştiu dacă dumneata îţi poţi stăpîni condeiul, dar, cînd creionul meu porneşte, trebuie să-l las să alerge, altminteri, vai . . . nu mai face nimic» [1]. Deci, la şaptesprezece ani, credea că a reda adevărul şi nu idealul însemna a pune o tuşe de lumină pe un neg. Era firesc să caute, mai tîrziu, modele cu negi, atît fizici cît şi morali. Problema care se pune este aceea de a înţelege cum, plecînd de la această interpretare a negilor, a izbutit să-şi creeze un stil de mare artist sau, ceea ce înseamnă acelaşi lucru, a izbutit să dea un stil acelui *demi-monde* parizian în care trăia. Căci faptul este clar: acea *demi-monde* pariziană a existat întotdeauna, înainte şi după perioada dintre 1890 şi 1900, dar în răstimpul acelor ani a căpătat, datorită artei lui Lautrec, o valoare de legendă. Sfîntul Augustin admite că există, pentru maimuţă, un tip de frumuseţe desăvîrşită. Lautrec a creat forma desăvîrşită a unui tip de viciu şi i-a dat, de aceea, o valoare ideală.

După ce a frecventat cîtva timp atelierul lui Bonnat, Toulouse-Lautrec intră în 1883 în atelierul lui Cormon. Dacă învăţămîntul academic care i se dă aici nu-i foloseşte, intră în schimb în contact cu pictorii noii generaţii, printre care Emile Bernard. Mai tîrziu îl cunoaşte pe Van Gogh, care îl admira mult. Era epoca neo-impresionismului lui Seurat, urmat de sintetismul şi de simbolismul lui Gauguin; şi toată lumea era în admiraţia stampelor şi a desenelor japoneze. Efectele de lumină şi de umbră, care făcuseră gloria impresioniştilor, nu-i puteau interesa pe cei care, asemenea lui Toulouse-Lautrec, detestau peisajul. Avea o adevărată pasiune pentru desen, pentru linia în mişcare, conturul expresiv, şi s-a orientat mai întîi către Degas, apoi către Gauguin: linia decorativă şi tenta plată. Dar temperamentul său, mult mai concentrat decît al lui Gauguin, n-a întîrziat să transforme într-un stil extrem de personal tot ceea ce învăţase. Prin 1890 acest stil era definitiv format.

Nu există nici o îndoială că acest stil a devenit un scop în sine, atingînd astfel autonomia artei; la început însă dorinţa de a ilustra era cea mai puternică. Totuşi, Lautrec îşi datorează primele succese afişelor care i se cereau de lumea teatrelor în care trăia. Or, se ştie că afişul trebuie să îmbine eficacitatea ilustrativă cu o valoare decorativă. Afişele în culori erau de puţină vreme la modă: primul, al lui Chéret, datează din 1869 [2]. De la primele sale încercări, Lautrec îşi arată superioritatea artistică printr-o simplificare şi accentuare a formelor care permit observatorului să prindă imediat atît sensul scenei cît şi valoarea decorativă

[1] Maurice Joyant, *Henri de Toulouse-Lautrec, peintre*, 1926, p. 50.
[2] R. J. Goldwater, *L'Affiche Moderne* în *Gazette des Beaux-Arts*, dec. 1942

a ansamblului. Multă vreme Lautrec își va datora forma afișelor sale, și nu există nici o îndoială că s-a identificat cu acest gen de artă.

Se poate spune că înaintea lui n-au fost decît tentative, iar după el abile și izbutite rezultate practice, dar, în afară de cîteva excepții, arta afișului poartă numele lui Lautrec. Este totuși o eroare să se subordoneze arta lui Lautrec valorilor afișului: el își atinge adevărata valoare în pictură.

Marea perioadă a activității sale de pictor este cuprinsă între 1889 și 1897; apoi se intoxică cu alcool, suferă de mania persecuției și e nevoit să se interneze, în 1899, într-un sanatoriu de lîngă Neuilly, de unde se întoarce la Paris, dar este pierdut, și moare, în urma unei paralizii, în 1901.

În ce stadiu se afla arta lui Lautrec în 1887 ne-o arată portretul *Contesei Adèle de Toulouse-Lautrec, mama artistului*. Rochia și părul contesei sînt de un albastru al cărui ton se detașează pe fondul unei încăperi foarte luminate, toată în reflexe verzi, albastru deschis și roz. Tușe izolate de roșu pe canapea și pe masă; carnația e palid-verzuie, cu umbre albastre. Partea cea mai frumoasă din tablou este tocmai acest fond aerisit, conceput într-o manieră impresionistă, dar cu o acuitate și o nervozitate proprie lui Lautrec. Silueta e mai puțin fericită, tocmai pentru că este prea închisă și izolată prin contururile ei, mai mult învățate decît create. Se simte timiditatea pictorului; respectul pentru figura mamei sale îi interzice orice îndrăzneală artistică. Acest portret amintește o pictură destul de asemănătoare a lui Edouard Vuillard, doar cu patru ani mai tînăr decît Lautrec.

Două modele potrivite stilului său, precum și o rapidă maturizare a artei sale îi permit lui Lautrec, în 1889, să obțină cîteva rezultate mai personale. Acestea sînt *Tînăra femeie așezată la o masă* (fig. 201) și *Spălătoreasa* (fig. 202).

În *Tînăra femeie* se simte o luare în posesie sigură a spațiului, ca și o perfectă coerență de formă și de culoare. Mai este și dorința de a realiza atmosfera, așa cum vădește degradeul culorilor și al motivelor variate, dar tonul este uniform: o pulbere violacee învăluie tot tabloul cu excepția fustei de un albastru închis și a cutiei roșii de pudră. Pe de altă parte desenul se ascute: gravează, simplifică. Nevoia de sinceritate a artistului se observă în atitudinea pe care o adoptă față de imagine, de frumusețea ei cam trecută, abrutizată de alcool. Viziunea este necruțătoare și totuși delicată, pentru a omagia ceea ce mai rămăsese din frumusețea aceea feminină, oricît de animalizată ar fi fost. Motivul n-ar putea

a ansamblului. Multă vreme Lautrec își va datora forma afișelor sale, și nu există nici o îndoială că s-a identificat cu acest gen de artă.

Se poate spune că înaintea lui n-au fost decît tentative, iar după el abile și izbutite rezultate practice, dar, în afară de cîteva excepții, arta afișului poartă numele lui Lautrec. Este totuși o eroare să se subordoneze arta lui Lautrec valorilor afișului: el își atinge adevărata valoare în pictură.

Marea perioadă a activității sale de pictor este cuprinsă între 1889 și 1897; apoi se intoxică cu alcool, suferă de mania persecuției și e nevoit să se interneze, în 1899, într-un sanatoriu de lîngă Neuilly, de unde se întoarce la Paris, dar este pierdut, și moare, în urma unei paralizii, în 1901.

În ce stadiu se afla arta lui Lautrec în 1887 ne-o arată portretul *Contesei Adèle de Toulouse-Lautrec, mama artistului*. Rochia și părul contesei sînt de un albastru al cărui ton se detașează pe fondul unei încăperi foarte luminate, toată în reflexe verzi, albastru deschis și roz. Tușe izolate de roșu pe canapea și pe masă; carnația e palid-verzuie, cu umbre albastre. Partea cea mai frumoasă din tablou este tocmai acest fond aerisit, conceput într-o manieră impresionistă, dar cu o acuitate și o nervozitate proprie lui Lautrec. Silueta e mai puțin fericită, tocmai pentru că este prea închisă și izolată prin contururile ei, mai mult învățate decît create. Se simte timiditatea pictorului; respectul pentru figura mamei sale îi interzice orice îndrăzneală artistică. Acest portret amintește o pictură destul de asemănătoare a lui Edouard Vuillard, doar cu patru ani mai tînăr decît Lautrec.

Două modele potrivite stilului său, precum și o rapidă maturizare a artei sale îi permit lui Lautrec, în 1889, să obțină cîteva rezultate mai personale. Acestea sînt *Tînăra femeie așezată la o masă* (fig. 201) și *Spălătoreasa* (fig. 202).

În *Tînăra femeie* se simte o luare în posesie sigură a spațiului, ca și o perfectă coerență de formă și de culoare. Mai este și dorința de a realiza atmosfera, așa cum vădește degradeul culorilor și al motivelor variate, dar tonul este uniform: o pulbere violacee învăluie tot tabloul cu excepția fustei de un albastru închis și a cutiei roșii de pudră. Pe de altă parte desenul se ascute: gravează, simplifică. Nevoia de sinceritate a artistului se observă în atitudinea pe care o adoptă față de imagine, de frumusețea ei cam trecută, abrutizată de alcool. Viziunea este necruțătoare și totuși delicată, pentru a omagia ceea ce mai rămăsese din frumusețea aceea feminină, oricît de animalizată ar fi fost. Motivul n-ar putea

fi mai realist, dar delicatețea desenului și a violetului echivalează cu o tușă de poezie.

Spălătoreasa înseamnă un pas înainte în dezvoltarea gustului lui Lautrec, dar nu și în realizarea operei de artă. În tabloul acesta apare profilul care are o funcție atît de importantă în stilul lui Lautrec; într-adevăr, profilul îi permite să-și accentueze linia și să redea trăsătura *canaille* a imaginii. Fondul, brun, nu e uniform, dar e ca și cînd ar fi, atît de net se detașează pe el imaginea, cu bluza ei albă cu umbre verzi și reflexe roz. Desenul e delicat și îngrijit, nu lipsește nici clarobscurul pentru a indica plastica, cu toate că precizia profilului este suficientă pentru a prevesti viziunea cu tente plate.

În 1890 Lautrec o pictează pe *Gabrielle dansatoarea* stînd într-o grădină. Tabloul se află în muzeul din Albi. O anume oscilare persistă între vibrația impresionistă a luminii și accentuarea liniei, dar într-un alt tablou, pictat în anul următor și tratînd același motiv, coerența stilului este absolută, nu lipsesc nici unele efecte de lumină, dar acestea sînt obținute mai mult din linii decît din culori, astfel încît este imposibil de spus unde se termină desenul și unde începe pictura. Dacă ne amintim acum despre posibilitățile pe care le oferă desenul — și de care pictura este lipsită — privind efectele directe și expresia obținută numai prin accente, este ușor de înțeles eficacitatea unei imagini de Lautrec, adevărul ei indiscutabil, și, în același timp, cînd pictorul e îndrăgostit, noul său tip de frumusețe umană și bestială totodată, seducătoare. Culoarea «desenantă» sau liniară: iată «descoperirea», «secretul» lui Lautrec. Grație acestui secret el păstrează cîteva din necesitățile formale moștenite de la impresionism dar, mai cu seamă, își poate realiza în întregime idealul și forma, așa de îndepărtate totuși de impresionism.

Operele pe care le-am examinat pînă acum sînt portrete care nu au nimic caricatural în ele. Accentuarea *canaille* a *Spălătoresei* este mai curînd în tentă decît în stil; iar accentele, mai mult mușcătoare decît polemice, din stilul tabloului *Gabrielle dansatoarea* ajung la un rezultat care este la antipodul caricaturii, adică la crearea unui tip de frumusețe care se numește Lautrec.

În tabloul *În sănătatea iubitei* (A la Mie), 1891 (fig. 203), al cărui motiv se inspiră din *Absintul* lui Degas (fig. 34), artistul urmărește reprezentarea unei scene de gen, o scenă din lumea prostituatelor pariziene, adică o bătrînă prostituată șezînd cu «susținătorul» ei la o masă la care au băut. S-a

păstrat fotografia modelelor, făcută pe cînd pozau pentru pictor: el, un tînăr simpatic, Maurice Gilbert, ea, un model grațios. Lautrec i-a deformat, defăimat, acuzat de crime imaginare nu fără o preciziune de ton care trădează fie o dorință de amuzament excentric, fie reducerea motivului social la un truc de teatru. Scena e fără îndoială reușită în măsura în care reprezintă o ilustrare a drojdiei societății pariziene. Dar e greu de descoperit ceea ce este artă pură în această ilustrație. Compoziția este totuși bine echilibrată, datorită acelei sticle care nu există în fotografie și pe care pictorul a adăugat-o pentru a echilibra la dreapta trupul femeii. Imaginea bărbatului se apropie de primul plan pentru a acorda arabescul în suprafață cu reprezentarea spațiului în adîncime. Peretele din fund, indiferent în fotografie, participă în tablou chiar și moralmente prin intermediul unor trăsături de pensulă omogene, ca și cele întrebuințate pentru figuri, și datorită cărora devine și el vicios. Acordul dintre culori se bazează pe un raport de verde și de violet, în care se inserează în contrast roșul părului femeii, ceea ce înseamnă că pictorul nu-și exprimă viziunea asociind-o doar cu o experiență din realitate, dar și prin forța tușei, a liniilor, a culorilor sale, așa cum o cere arta.

Transformarea prietenului lui într-un craidon este caricaturală și nu prea fericită, pentru că, accentuînd-o prea mult, caracterul uman se pierde și rămîne masca. Pentru că artistul nu e suficient de detașat de motiv (sentimentul lumii interlope pariziene) pentru a crea o imagine vie: iar aceasta nu e destul de individualizată, rămîne o schemă. Femeia, în schimb, deși dezgustătoare, vibrează intens. Mîna ei stîngă trădează vulgaritatea unei vieți întregi, poza și privirea sînt suficiente pentru a ne face să-i înțelegem intențiile, josnicia ei firească și starea obișnuită de ebrietate: totul cu o evidență miraculoasă. Unde se opresc limitele ilustrației și unde încep acelea ale artei? Această operă dezvăluie ironia lui Lautrec față de convențiile sociale; dar sub glumă se citește tristețea disperată a pictorului.

Patul, 1892, e una din scenele de lesbianism pictate de Toulouse-Lautrec pentru a decora o casă de prostituție. Nimic pornografic însă și nici urmă de judecată morală. Felul în care este prezentată scena constituie prin el însuși o capodoperă. Racursiul, tradus printr-un arabesc în suprafață, reprezentarea care devine prezentare a unui ritm șerpuitor înviorat de reliefuri și unghiuri, scena viciului care e tratată cu atîta delicatețe încît ia aspectul unei extravaganțe copilărești, sinceritatea cu care zona luminoasă (albă, verde, roz) se

juxtapune roşului de vin al plapumei şi al fondului, în sfîrşit caracterul «desenant» al culorii care conferă ceva subînţeles şi spiritual — toate acestea duc la desăvîrşirea artei şi relevă atitudinea lui Lautrec de dezamăgire dar şi de simpatie amuzată.

În salonul din strada Moulins, 1894 (fig. 206), este o pînză care reprezintă un fel de paradă oficială a vieţii din bordeluri. Este un tablou descriptiv, în felul lui Maupassant sau al fraţilor Goncourt, care dă o impresie absurdă şi comică de solemnitate şi de demnitate. Salonul, dimpotrivă, este somptuos ca o sală de tron, deşi cu o vagă umbră de murdărie. Parte din femei par a avea pretenţia că fac parte din înalta societate, iar «patroana», cu aerul ei plin de pedanterie, stă lîngă o femeie pe jumătate goală, în timp ce în fund, tăiată de ramă, o altă femeie îşi arată dosul despuiat. Această jumătate de imagine este cheia comică a scenei. Lautrec nu rîde; el vede şi reprezintă cu luciditate o situaţie absurdă, cu ajutorul unor trăsături puternice, incisive. Culoarea adaugă absurdului o umbră de vis: largi zone de violet, de verde şi de roz într-un acord acid, transportă scena pe un plan ireal.

Anumite scene din viaţa nocturnă de la Moulin-Rouge au însă o doză mai mare de fantastic. *La Goulue între sora ei şi o dansatoare*, 1892 (fig. 204), şi *La Moulin-Rouge: femeia-clovn Cha-U-Kao*, 1895 (fig. 212) sînt două din cele mai bune exemple ale acestui tip de compoziţie.

La Goulue este reprezentată făcîndu-şi intrarea la Moulin-Rouge. Imaginile celor două femei care o întovărăşesc nu servesc decît pentru a o încadra, sora ei e tăiată de ramă, execuţia lor e sumară, în tonuri plate şi, ca şi fondul, sînt lucrate în tonuri închise, deşi cele cîteva ornamente bizare sînt deschise. Scopul tabloului e imaginea dansatoarei La Goulue, toată în tonuri deschise. Şi nu e doar indicată, ca restul, ci pictată, bogată în treceri de la un ton la altul, albastru deschis, galben şi roz, iar culoarea nu mai e pusă în zone, ca într-un afiş, ci liniară şi sugerează atmosfera. Desigur, imaginea este comică, dar de un comic bizar şi spiritual, e o autentică regină de şantan.

Dar mai genial e reprezentată Cha-U-Kao, cu un suflu larg, datorită spaţiului din jurul ei, datorită direcţiei transversale pe care-o personifică acest spaţiu, datorită imaginilor din fund care par întîmplătoare, dar echilibrează atît de bine figura principală. Culoarea e mult mai plină şi mai bogată decît în *La Goulue*: Cha-U-Kao e îmbrăcată în verde şi în galben, două culori care se repetă în toată scena, cînd mai mult sau mai puţin întunecate, cînd mai mult sau mai puţin

brune sau de un albastru palid — în afară de marea pată roșie a femeii din dreapta. Dar toate acestea nu sînt decît un acompaniament sau o variație a figurii centrale: tip ideal de femeie-clovn, vulgară și naturală.

Publicul de la Moulin-Rouge s-a plictisit repede de La Goulue. Cînd și-a pierdut tronul de regină a cartierului Montmartre a trebuit să-și cîștige existența în barăcile populare din mahalalele Parisului. Odinioară îl disprețuise pe Toulouse-Lautrec, acum îi cere ajutorul pentru a-și atrage publicul, și Lautrec, îndatoritor, ca întotdeauna, a pictat două reclame pentru baraca ei de la Foire du Trône. Azi se află expuse, în stare destul de proastă, la Musée de l'Impressionnisme. Una din ele e *La Goulue dansează* sau *Les Almées*, 1895 (fig. 205). Este una dintre cele mai frumoase compoziții ale lui Lautrec, dacă nu cea mai frumoasă, o viziune fantastică, demnă de un primitiv, traducînd atmosfera de comică religiozitate orientală, proprie unei barăci de saltimbanci. La Goulue dansează într-un costum oriental, frumoasă ca un idol. S-o idealizeze pe cînd era o celebritate ar fi însemnat pentru Lautrec o minciună, acum însă, cînd fizic era decăzută, însemna un act de generozitate.

Doi falși orientali o acompaniază pe scenă, pianistul își dă mare osteneală să facă zgomot, iar clienții care dau buzna sînt văzuți din spate. Sînt portretele unor prieteni comuni. În colțul din dreapta se vede profilul lui Félix Fénéon (fig. 208), primul campion al neoimpresionismului, colorat într-un gri luminos: e unul din cele mai bune portrete ale lui Lautrec, capabil să transforme o față într-o legendă.

Portretul lui Cipa Godewski, 1896 (fig. 210), ne arată extrema vivacitate și vitalitate a unei schițe de Lautrec. Godewski era un polonez, autor de cîntece, pentru una din edițiile cărora Lautrec a făcut ilustrațiile. Nimic mai natural decît să-i facă portretul. Dar stilul lui Lautrec dă acestei figuri de om cumsecade un nu știu ce care nu e nici caricatural și nici rău, dar aparține lumii diabolicului și a monstruosului. Tușele de pensulă, trăsăturile obrazului, poza, totul capătă o vitalitate care nu e de loc vulgară, deoarece e potențată de o impetuoasă fantezie.

Portretul lui Paul Leclerq, 1897 (fig. 207), e mai corect, face parte dintr-un mediu mai definit, e un adevărat tablou. Leclercq, care avea să-și publice mai tîrziu amintirile despre Lautrec, ne povestește cum lucra pictorul: « *Își ațintea . . . lornionul spre mine, clipind din ochi, lua pensula și, după ce văzuse ceea ce voia să vadă, trăgea, pe pînză, cîteva tușe ușoare de culoare foarte diluată . . . Apoi*

. . .declara, peremptoriu: „Destul! . . .E prea frumos afară!" Şi plecam să ne plimbăm în cartier». « Toulouse-Lautrec, mai spune el, vorbea o limbă a lui. Îşi obişnuise şi prietenii s-o întrebuinţeze. Suprima bucuros verbele şi chiar crîmpeiele de frază: un cuvînt concis îi exprima toată gîndirea . . .Pentru cei care l-au cunoscut, felul în care se exprima cu creionul n-are să-i facă să uite felul în care se exprima prin aceste cuvinte scurte, căci nimic nu era mai viu şi mai savuros decît conversaţia lui cu imaginile trasate printr-un cuvînt acid, pitoresc şi definitiv, nimic nu era mai puternic decît epitetele sale neaşteptate.» [1]

Cînd privim portretul lui Godewski şi cel al lui Leclercq, înţelegem adevărul acestor amintiri. Căci este, într-adevăr, o artă de exprimare liberă, rezumativă şi de improvizaţie, opera cîtorva tuşe de penel, dar expresia viziunii şi a sentimentului lui Lautrec — atît de obiectivă şi atît de deformată — este realizată la perfecţie.

Miss May Belfort, 1895 (fig. 211), este reprezentată pe scenă cîntînd cu pisica ei în braţe. Miss Belfort era o tînără irlandeză, cîntăreaţă de şantan, de o graţie maliţioasă, care afecta o ingenuitate de fetiţă, ceea ce l-a entuziasmat pe Lautrec care a pictat-o de mai multe ori. Lautrec nu era entuziasmat de frumuseţea femeii, ci de falsa ei naivitate, şi tocmai această falsitate o interpretează el: falsitate a pozei, a feţei, a costumului. Culorile, galben şi alb în costum şi verde în fond, îşi găsesc acompaniamentul în umbrele violete. Luminile galbene dau aripi cîntecului lui Lautrec, iar umbrele violete insinuează în el ironia. Ironia este necesară lirismului acestui tablou, aşa cum umbrele sînt necesare acestei lumini. Unitatea lor creează imaginea liberă, reală şi ideală — o capodoperă.

De frumuseţe se entuziasmează însă atunci cînd pictează *Femeia-clovn Cha-U-Kao*, 1895 (fig. 209), poate cea mai înaltă expresie ideală a artistului. Acest tablou este probabil un studiu pregătitor în vederea compoziţiei reproduse în fig. 212, care este foarte frumoasă, dar unde imaginea devine vulgară în comparaţie cu cea din fig. 209.

Baudelaire, vorbind despre femeile lui Delacroix, vorbeşte de o frumuseţe bolnavă sufleteşte şi trupeşte, de o intensitate supranaturală a privirii lor. Acesta era idealul romantic al femeii în 1855, dar patruzeci de ani mai tîrziu, frumuseţea e văzută ca o evaziune şi ca o distracţie. Cha-U-Kao, femeia-clovn, îşi găseşte naturaleţea în însăşi artificialitatea sa, şi acest acord imposibil este o minune

[1] Paul Leclercq, *Autour de Toulouse-Lautrec*, 1921, pag. 14 şi 43.

de artă, din care rezultă acea naturaleţe perfectă, nu numai a stilului dar şi a femeii însăşi, ca şi graţia excepţională a imaginii, a trăsăturilor ei de neconfundat, a costumului său bizar, a tuşelor comice şi a ambianţei de teatru. Armonia cromatică este în surdină peste tot, cu un violet înconjurat cu albastru deschis şi albul fondului, cu galbenul de lămîie al voalului, cu albul perucii şi galbenul deschis al carnaţiei. Peste tot o tuşă uşoară, o aparenţă de fantomă, dar faţa are o formă plină, care rezumă şi concentrează totul — şi este perfecţiunea artei.

Se pare că în cursul ultimilor săi ani de viaţă Lautrec a visat un stil mai puţin rezumativ, o pictură mai complexă, capabilă să înglobeze efectul de lumină şi de umbră pe care-l neglijase pentru culoarea sa liniară.

Englezoaica de la Star, la Havre, 1890 (fig. 213), este poate cel mai bun exemplu pe care ni l-a lăsat această aspiraţie. Fondul este constituit din zone geometrice verzi şi albastre. Rochia este albastră cu tuşe picturale, şi nu liniare, ca la Cézanne, gulerul e roz şi părul galben. Ansamblul acestor culori produce un efect în care lumina naturală străluceşte din nou. Mai mult decît o realizare, este o mare promisiune pe care moartea lui Toulouse-Lautrec, la 37 de ani, nu i-a îngăduit să şi-o ţină.

Pe de altă parte, el atinsese perfecţiunea în liniile sale ireale, în care ingenuitatea lirică se contopeşte cu o ironie de mare senior, precum şi în culorile sale artificiale, pură distracţie a spiritului, dar care atinge înălţimile supreme ale artei.

EPILOG

Acum mai bine de douăzeci de ani, publicam un eseu asupra lui Manet *(L'Arte, 1929); acest eseu era prima mea încercare de a interpreta critic pe cei mai buni pictori ai secolului al XIX-lea. Apoi am continuat să scriu eseuri, am publicat o monografie asupra lui Cézanne (1936), și alta asupra lui Pissarro*, apoi Les Archives de l'Impressionnisme (1939) și primul volum din Pictori moderni (prima ediție 1941), de la Goya la Courbet, și, în sfîrșit, La Pittura Contemporanea (1948), de la Matisse la pictorii tineri din epoca noastră. Al doilea volum al Pictorilor moderni, de la Manet la Toulouse-Lautrec, care apare ultimul, dar a fost conceput primul, ilustrează momentul cel mai glorios al artei moderne, activitatea creatoare care a dat viață unor aspirații seculare și a pus bazele a ceea ce se face mai bun în arta zilelor noastre.*

Capitolul consacrat lui Manet în acest volum nu are decît puține afinități cu eseul publicat în 1929, ca urmare a schimbărilor de perspectivă aduse de cei douăzeci de ani închinați studiilor de artă modernă, dar metoda critică rămîne, în linii generale, aceeași. Și astăzi ca și atunci îmi propun să indic cititorului operele desăvîrșite și cele imperfecte ale fiecărui artist, potrivit unei judecăți de valoare care se bazează nu pe o normă fixată o dată pentru totdeauna și aplicabilă oricărei opere și oricărui pictor, ci care pornește de la reconstituirea caracterului fiecărei personalități artistice. Felul de a simți, de a imagina, de a gîndi și de a voi al fiecărui artist prezintă o unitate care dă operei sale tonul ei fundamental; iar în acest ton găsim impulsul care îl împinge în mod spontan spre creație sau spre reacția sa față de mediu, de maeștrii săi, de camarazi, de discipoli, de critici,

* Acesta din urmă în colaborare cu Rodo Pissarro (fiul lui Pissarro—*N.R.*) (Paris, 1939).

de public, adică libertatea sa de fantezie sau condiţiile de gust care sînt limitele acelei libertăţi. Ceea ce face ca fidelitatea faţă de tonul său esenţial să constituie pentru fiecare artist consecvenţa sa cu sine însuşi şi cu propriile sale idealuri, în timp ce renunţarea la acest ton înseamnă o abatere momentană datorită unor influenţe străine de artă.

Iată de ce cititorul nu a găsit în această carte nici un elogiu adus vreunei «renaşteri clasice», şi nici a valorii realismului, a impresionismului sau a simbolismului, atenţia autorului fiind îndreptată asupra valorii absolute a artiştilor. Dorinţele lor, teoriile sau programele lor, ori a celor din timpul lor, sînt interpretate ca nişte condiţii istorice ale activităţii lor individuale, ca un acompaniament necesar, dar subordonat cîntului lor.

Iar acum, înainte de a încheia lunga mea lucrare cu cuvîntul SFÎRŞIT, mintea mi se opreşte o clipă pentru a contempla activitatea acestor ani excepţionali dintre 1870 şi 1900, şi a se minuna în faţa unor opere atît de variate, de numeroase şi de desăvîrşite, convinsă fiind că această perioadă trebuie socotită printre cele mai mari din istoria picturii. Şi mă întreb dacă nu s-ar putea obţine de la aceste opere şi de la aceşti artişti, atît de diferiţi totuşi unii de alţii, un mesaj unitar, un cor de voci care să dezvăluie caracterul unei anumite civilizaţii.

Printre pictorii analizaţi în primul volum, foarte mari sînt personalităţile lui Goya, Corot şi Daumier. Şi ar fi o pierdere de vreme inutilă dacă am căuta să demonstrăm, care dintre cei doi, Corot sau Manet, este mai mare. Simţi doar că Manet n-a creat doar cîteva opere perfecte, aşa cum a făcut-o Corot, dar că a mai pus în ele ceva care nu face parte exclusiv din domeniul artei, ci intră în domeniul teoriei. Nu că ar fi vrut să formuleze o teorie, căci nu s-a gîndit o clipă la aceasta, totuşi, datorită unui impuls polemic împotriva unor convenţii seculare, Manet a creat o anumită formă, care nu e distinctă numai pentru că-i aparţine lui, ci pentru că aparţine unei civilizaţii diferite de cea a predecesorilor săi imediaţi, Corot sau Courbet. Ceea ce înseamnă că a iniţiat o nouă civilizaţie a artei, pe care Monet şi Renoir, Cézanne, Van Gogh şi toţi ceilalţi au dezvoltat-o pe cont propriu.

Pentru a indica, fie chiar aproximativ, caracterul acestei civilizaţii, termenii de impresionism şi de simbolism, cu atît mai puţin nu sînt suficiente datele viziunii, ca sinteză optică şi decoraţie. Este mai important de subliniat atitudinea luată de pictori, de la Manet la Toulouse-Lautrec, faţă de lumea fizică şi morală, faţă de natură şi de subiect, o atitudine de detaşare, care vădeşte o nouă conştiinţă a autonomiei artei. Nu în funcţie de un program, ci din cauza conştiinţei lor intime de artişti — contrariată uneori de propriile lor intenţii — şi-au concentrat aceşti pictori atenţia mai mult asupra felului de a picta decît asupra obiectului, asupra liniilor, formelor şi culorilor decît asupra realităţii umane şi peisagistice pe care le reprezentau.

Pe căi diferite, fie bizuindu-se pe sensibilitatea lor, fie încrezîndu-se cu totul în forța imaginației, fie sprijinindu-se pe o teorie precisă și conștientă — ei au profitat de studiul naturii și de cultura lor estetică și literară pentru a construi o pictură ca un obiect de artă, justificat de valorile lui de formă-culoare mai mult decît de eficacitatea reprezentării. Dacă privim în ansamblul său dezvoltarea artei în decursul secolelor, putem de asemenea să constatăm că deplasarea atenției la pictorii de la Manet și pînă la Toulouse-Lautrec privește foarte puțin tendința gustului, deoarece, întotdeauna, în orice artă mare, reprezentarea este absorbită de prezentare. Și totuși a fost suficient să se producă această ușoară deplasare pentru a constitui o nouă condiție artistică, pentru a da naștere unei noi forțe care a modificat nu numai pictura, dar chiar și sculptura, arhitectura, muzica, literatura și pînă și critica. Chiar și astăzi, la 80 de ani după începutul acestei noi ere picturale, artiștii noștri mai trăiesc încă din această nevoie de autonomie a artei, ceea ce ne pare cu totul natural și necesar în momentul de față, dar care atunci s-a impus numai cu prețul luptelor, scandalurilor și a unor îndelungi suferințe. Așa că era picturii dintre anii 1870—1900 ar putea fi numită perioada luptei pentru autonomia artei.

BIBLIOGRAFIE GENERALĂ *

1873 — Galerie Durand-Ruel, Ed. Durand-Ruel, Paris.
1885 — Théodore Duret, *Critique d'avant-garde*, Paris.
1892 — Georges Lecomte, *L'Art Impressionniste*, Paris.
1893 — G. Albert Aurier, *Œuvres posthumes*, Paris.
1894 — Gustave Geffroy, *La vie Artistique, III, Histoire de l'Impressionnisme*, Paris.
1902 — Emile Zola, *Mes Haines*, Paris.
1903 — Roger Marx, *Etudes sur l'Ecole Française*, Paris.
1904 — Camille Mauclair, *L'Impressionnisme*, Paris.
1904 — J. K. Huysmans, *Certains*, Paris.
1904 — Robert de la Sizeranne, *Les Questions Esthétiques*, Paris.
1906 — Camille Mauclair, *Trois Crises de l'Art Actuel*, Paris.
1913 — Maurice Denis, *Théories*, Paris.
1913 — Charles-Louis Borgmeyer, *The Master Impressionnists*, Chicago.
1914 — Charles Morice, *Quelques Maîtres Modernes*, Paris.
1919 — Théodore Duret, *Les Peintres Impressionnistes*, Paris.
1919 — Jacques-Emile Blanche, *De David à Degas*, Paris.
1920 — Gustave Coquiot, *Les Indépendants*, Paris.
1922 — Maurice Denis, *Nouvelles Théories*, Paris.
1922 — André Salmon, *Propos d'Atelier*, Paris.
1922 — Octave Mirbeau, *Des Artistes*, Paris.
1923 — Jules Laforgue, *Mélanges Posthumes*, Paris.
1923 — Max Deri, *Die Malerei im XIX Jahrhundert*, Berlin.
1924 — Octave Mirbeau, *Des Artistes, Deuxième Série*, Paris.
1924 — Gustave Coquiot, *Des Peintres Maudits*, Paris.
1926 — Madeleine Octave Maus, *Trente Années de lutte pour l'Art*, Bruxelles.

---

* Nu dăm aici o bibliografie completă. Ne mulţumim să indicăm izvoarele cele mai importante de care ne-am folosit în text.

1926 — Roger Fry, *Transformations*, Londres.
1926 — Karl Scheffler, *Geschichte der Europaeischen Malerei*, Berlin.
1927 — Elie Faure, *Histoire de l'Art, L'Esprit des Formes*, Paris.
1927 — Emile Verhaeren, *Sensations*, Paris.
1928 — Henri Focillon, *La Peinture aux XIXe et XXe Siècles*, Paris.
1929 — Adolphe Basler et Charles Kunstler, *La Peinture Indépendante en France*, Paris.
1930 — Walter Friedlaender, *Hauptstroemungen der Franzoesischen Malerei von David bis Cézanne*, Leipzig.
1931 — Robert Rey, *La Renaissance du Sentiment Classique*, Paris.
1931 — Jacques-Emile Blanche, *Les Arts Plastiques*, Paris.
1933 — André Lhote, *La Peinture*, Paris.
1934 — Paul Jamot, *La Peinture en France*, Paris.
1934 — Alfred Leroy, *Histoire de la Peinture Française*, Paris.
1936 — L. Venturi, *History of Art Criticism*, New York.
1937 — Pierre Francastel, *L'Impressionnisme*, Paris.
1938—1949 — *Les Trésors de la Peinture Française*. Ed. Albert Skira, Paris—Geneva.
1939 — R. H. Wilenski, *Modern French Painters*, New York.
1939 — Anna Maria Brizio, *Ottocento Novecento*, Torino.
1939 — L. Venturi, *Les Archives de l'Impressionnisme*, Paris.
1943 — Bernard Dorival, *Les Etapes de la Peinture Française Contemporaine*, Paris.
1946 — André Lhote, *De la Palette à l'Ecritoire*, Paris.
1946 — John Rewald, *The History of Impressionism*, New York.
1947 — Charles Chassé, *Le Mouvement Symboliste dans l'art du XIXe siècle*, Paris.
1947 — C. L. Ragghianti *Impressionismo*, Torino.
1947 — Germain Bazin, *L'Epoque Impressionniste*, Paris.
1948 — Thadée Natanson, *Peints à leur tour*, Paris.
1948 — L. Venturi et R. Pallucchini, *Gli Impressionisti alla XXIV Biennale di Venezia*, Veneția.
1948 — Jean Leymarie, *Manet et les Impressionnistes au Musée du Louvre*, Paris.

EDOUARD MANET

Lucrări fundamentale:

E. Moreau — Nélaton, *Manet raconté par lui-même* (Paris, Laurens, 1926).
Paul Jamot et Georges Wildenstein, *Manet* (Paris, Beaux-Arts, 1932).
Adolphe Tabarant, *Manet et ses œuvres* (Paris, Gallimard, 1947).

Monografii:

Emile Zola, *Edouard Manet*, 1867; publicată din nou în *Mes Haines*, Paris, 1902.
Edouard Bazire, *Manet*, Paris, 1884.

George Moore, *Confessions of a Young Man*, Londra, 1888.
Théodore Duret, *L'Histoire d'Edouard Manet et de son œuvre*, Paris, 1902.
Joseph de Nittis, *Notes et souvenirs*, Paris, 1912.
Antonin Proust, *Souvenirs*, Paris, 1913.
J.-E. Blanche, *Propos de peinture. De David à Degas*, Paris, 1919.
Hugo v. Tschudi, *Edouard Manet*, Berlin, 1920.
J.-E. Blanche, *Edouard Manet*, Paris, 1924.
Léon Rosenthal, *Manet aquafortiste et lithographe*, Paris, 1925.
Marées Gesellschaft, *Manet*, München, 1928 (cu cincisprezece planşe în culori).
Jean Guiffrey, *Lettres illustrées d'Edouard Manet*, Paris, 1929.
Edouard Manet, *Lettres de Jeunesse*, Paris, 1922.
Adolphe Tabarant, *Manet, Histoire catalographique*, Paris, 1931.
Robert Rey, *Manet*, Paris — Londra, 1938.
Adolphe Tabarant, *Manet* (Trésors de la peinture française, Paris, 1939, cu opt planşe în culori).
Gotthard Jedlicka, *Edouard Manet*, Erlenbach-Zürich, 1941.
Marcel Guérin, *L'œuvre gravée de Manet*, Paris, 1944.
Pierre Courthion et P. Cailler, *Manet raconté par lui-même et par ses amis*, Paris, 1945.
John Rewald, *Edouard Manet, Pastels*, Oxford, 1947.
Maurice Bex, *Manet*, Paris, 1948.
Waldemar George, *Manet et la carence du Spirituel*, Paris.

Articole:

Théodore Duret, Quelques lettres de Manet, *Revue Blanche*, 15 martie 1899.
Gabriel Séailles, Edouard Manet, *Revue de Paris*, 1910.
Paul Jamot, «Le Fifre» et Victorine Meurend, *Revue de l'Art Ancien et Moderne*, ianuarie 1927.
Lionello Venturi, Manet, *L'Arte*, 1929, p. 145.
Paul Jamot, La Poésie de Manet, *L'Amour de l'Art*, Mai 1932.
Germain Bazin, Manet et la Tradition, *L'Amour de l'Art*, mai 1932.
René Huyghe, Manet Peintre, *L'Amour de l'Art*, mai 1932.
Paul Valéry, Sur un Portrait de Berthe Morizot par Edouard Manet, *L'Art Vivant*, iunie 1932.
J. Mesnil, Le Déjeuner sur l'Herbe, de Manet, *L'Arte*, 1934, pp. 250—257.
J.-E. Blanche, Manet ou le Mystère en plein jour, *L'Art Vivant*, iunie 1932.
Florent Fels, Notes sur Manet, *L'Art Vivant*, iunie 1932.
Jacques Guesne, La grandeur de Manet, *L'Art Vivant*, iunie 1932.
Claude-Roger Marx, Les Eaux-fortes et les Lithographies de Manet, *L'Art Vivant*, iunie 1932.
Adolphe Tabarant, Une correspondance inédite d'Edouard Manet, *Mercure de France*, 1935.

Cataloage ale expoziţiilor Edouard Manet:

Galerie Matthiessen, Berlin, 1928.
Musée de l'Orangerie, Paris, 1932.

EDGAR DEGAS

Lucrări fundamentale:

Marcel Guérin, *Les Lettres de Degas*, Paris, 1931.
P.-A. Lemoisne, *Degas et son œuvre*, Paris, 1946 (au apărut patru volume însoţite de un catalog al tablourilor în ulei şi pastel).

Monografii:

Georges Grappe, *Degas*, 1911.
Degas, 98 *reproductions signées par Degas, Galerie A. Vollard*, Paris, 1914.
Paul Lafond, *Degas*, Paris, 1918 (2 volume).
Vente Degas, *Œuvres de Degas et de sa collection*, 1915 et 1919 (6 volume).
Loys Delteil, *Edgar Degas*, T.IX du «Peintre Graveur Illustré», Paris, 1919.
Henri Hertz, *Degas*, Paris, 1920.
Max Liebermann, *Degas*, Berlin, 1922.
G. Rivière, *Les dessins de Degas*, 1922 et 1923 (două serii).
Paul Jamot, *Degas*, Paris, 1924.
Gustave Coquiot, *Degas*, Paris, 1924.
Ambroise Vollard, *Degas*, Paris, 1924.
Julius Meier-Graefe, *Degas*, München, 1924.
J. B. Manson, *Edgar Degas*, Londra, 1927.
Georges Rivière, *M. Degas, bourgeois de Paris*, Paris, 1935.
M. Rebatet, *Degas*, Paris, 1944.
John Rewald, *Degas Works in sculpture*, New York, 1944.
Denis Rouart, *Degas à la recherche de sa technique*, Paris, 1945.
Jean Leymarie, *Les Degas du Louvre*, Paris, 1947.

Articole:

Walter Sickert, Degas, *Burlington Magazine*, noiembrie 1917.
George Moore, Memories of Degas, *Burlington Magazine*, ianuarie-februarie 1918.
P.-A. Lemoisne, Les carnets de Degas, *Gazette des Beaux-Arts*, aprilie 1921.
Charles du Bos, Remarques sur Degas, *Revue critique des Idées et des Livres*, T. 34, pp. 262—277.
J. Raunay, Degas, *Revue de France*, 1931, Année II, tome 2.
J.-E. Blanche, Portraits de Degas, *Formes*, februarie 1931.
W. George, La Jeunesse de Degas, *Formes*, mai 1931.
Etienne Moreau-Nelaton, Deux heures avec Degas, *L'Amour de l'Art*, iulie 1931.
René Huyghe, Degas ou la fiction réaliste, *l'Amour de l'Art*, iulie 1931.
Germain Bazin, Degas sculpteur, Degas et l'objectif, *L'Amour de l'Art*, iulie 1931.
J. Chialiva, Comment Degas a changé sa technique du dessin, *Bulletin de la Société de l'Art Français*, februarie 1932.
E. Piceni, Degas uomo cattivo, con 3 lettere inedite. *Illustrazione Italiana*, aprilie 1932.

Marcel Gromaire, l'Exposition Degas, *L'Art Vivant*, ianuarie 1933.
G. Jeanniot, Souvenirs sur Degas, *La Revue Universelle*, 15 octombrie, 1 noiembrie 1933.
Paul Valéry, Chez Degas, *La Nouvelle Revue Française*, 1 ianuarie, 1 octombrie 1935.
Ernest Rouart, Degas, *Le Point*, februarie 1937.

Cataloage ale expozițiilor Edgar Degas:

Georges Petit, Paris, 1924.
Musée de l'Orangerie (portrete și sculpturi), Paris, 1931.
Pennsylvania Museum of Art, Philadelphia, 1936.
Musée de l'Orangerie, Paris, 1937.

CLAUDE MONET

Lucrare fundamentală:

Gustave Geffroy, *Claude Monet*, Paris, 1922. O altă ediție în două volume, 1924.

Monografii:

Théodore Duret, *Claude Monet*, Préface à une exposition, 1880 (publicată din nou în *Critique d'avant-garde*, 1885).
Octave Mirbeau, *Les « Venise» de Claude Monet*, 1912.
Arsène Alexandre, *Claude Monet*, 1921.
Marc Elder, *A. Giverny, chez Claude Monet*, 1924.
Camille Mauclair, *Claude Monet*, 1924.
Florent Fels, *Claude Monet* (Albums Druet) 1927.
François Fosca, *Claude Monet*, 1927.
Louis Gillet, *Trois variations sur Claude Monet*, 1927.
Georges Clemenceau, *Claude Monet. Les Nymphéas*, 1928.
Léon Werth, *Claude Monet*, 1928.
Charles Léger, *Claude Monet*, 1930.
Gaston Poulain, *Bazille et ses amis*, 1932.
Pierre Francastel, *Monet, Sisley, Pissarro*, 1939.
Georges Grappe, *Claude Monet*, s.d.

Articole:

A. de Lostalot, Claude Monet, *Gazette des Beaux-Arts*, 1883, I.
Octave Mirbeau, Claude Monet, *L'Art dans les Deux Mondes*, 1891.
Ch. Albert Aurier, Claude Monet, în *Œuvres posthumes*, 1893.
Thadée Natanson, Claude Monet, *Revue Blanche*, 1895.

Thiebault-Sisson, *Le Temps*, 27 noiembrie 1900.
Gustave Kahn, l'Exposition Claude Monet, *Gazette des Beaux-Arts*, 1904, II.
Roger Marx, Les Nymphéas de Claude Monet, *Gazette des Beaux-Arts*, 1909, II.
Louis Vauxcelles, Claude Monet, *L'Amour de l'Art*, 1922, pp. 230—236.
Walter Sickert, French Pictures at Knoedler's Gallery, *Burlington Magazine*, iulie 1923.
Waldemar George, Hommage à Claude Monet, *L'Amour de l'Art*, decembrie 1926.
Georges Rouault, Claude Monet, *L'Amour de l'Art*, iunie 1927.
Thiebault-Sisson, Les Nymphéas de Claude Monet, *Revue de l'Art*, 1927, II, pp. 41—52.
Max Liebermann, Claude Monet, *Kunst u. Künstler*, 1927. t. 25, pp. 163—173.
P. Gsell, Claude Monet, *Renaissance*, 1827, pp. 79—82.
Arsène Alexandre, Claude Monet, *Renaissance*, 1927, pp. 43—47.
Georges Grappe, Claude Monet, *L'Art vivant*, 1927, pp. 1—6
Robert Rey, Claude Monet et l'Impressionnisme, *L'Art vivant* 1927, pp. 13—14.
Willi Wolfradt, Monet u.d. Impressionismus, *Cicerone*, 1938, pp. 127—137.
Raymond Regamey, La formation de Claude Monet, *Gazette des Beaux-Arts*, 1927, I.
Florent Fels, L'Atelier de Claude Monet au Musée de l'Orangerie, *Formes*, mai 1931.

CAMILLE PISSARRO

Lucrări fundamentale:

Ludovic Rodo, Pissarro et Lionello Venturi, *Camille Pissarro, Son Art—Son Œuvre*, Paris 1939, (Catalogul ştiinţific de L.-R. Pissarro, monografia artistului de L. Venturi).
Camille Pissarro, *Letters to his son Lucien* (editate de J. Rewald), New York, 1943. Edition française Paris, 1950.

Monografii:

Julius Elias, *Camille Pissarro*, Berlin, 1914.
Georges Lecomte, *Camille Pissarro*, 1922.
Loys Delteil, *Catalogue des gravures de Pissarro, Le Peintre-Graveur Illustré*, XVII, 1923.
Adolphe Tabarant, Pissarro, Paris, 1924.
Léo Koenig, *Camille Pissarro*, 1927.
Claude Roger-Marx, *Camille Pissarro*, 1929.
Charles Kunstler, *Camille Pissarro*, 1930.
Pierre Francastel, *Monet, Sisley, Pissarro*, 1939.

Articole:

Octave Mirbeau, Camille Pissarro, *L'Art dans les Deux Mondes*, 10 ianuarie 1891.
G. Albert Aurier, Le Néo-Impressionniste: Camille Pissarro, *Œuvres Posthumes*, 1893.

A. Fontainas, Camille Pissarro, *Mercure de France*, XXVII, 1898, XXX, 1899.
Gustave Geffroy, Camille Pissarro, *La Vie Artistique*, VI, 1900.
Georges Lecomte, Exposition Camille Pissarro, *Revue populaire des Beaux-Arts*, iunie 1898.
Maurice Denis, Camille Pissarro, *Occident*, decembrie 1903, publicată din nou în *Théories*, 1913.
Henry Stephens, Camille Pissarro, *Brush A. Pencill*, martie 1904.
Th. Duret, Camille Pissarro, *La Gazette des Beaux-Arts*, mai 1904.
J. Meier-Graefe, Camille Pissarro, *Kunst u. Künstler*, II, septembrie 1904.
Octave Mirbeau, *Préface au catalogue de l'exposition C. Pissarro*. Durand-Ruel, 1904.
C. Morice, Exposition Pissarro, *Mercure de France*, Mai 1904.
J.-B. Manson, Camille Pissarro, *The Studio*, mai 1920.
Waldemar George, Pissarro, *L'Art Vivant*, martie 1926.
J.-C. Holl, Pissarro, *L'Art et les Artistes*, februarie 1928.
G. Lecomte et C. Kunstler, Un fondateur de l'Impressionnisme, *Revue de l'art ancien et moderne*, martie 1930.
Gustave Kahn, Camille Pissarro, *Mercure de France*, 15 martie 1930.
Jacques de Laprade, Camille Pissarro d'après des documents inédits, *Beaux-Arts*, 17—24 aprilie 1936.
John Rewald, Œuvres de jeunesse inédites de Camille Pissarro, *L'Amour de l'Art*, aprilie 1936.
John Rewald, Camille Pissarro, *Burlington Magazine*, iunie 1938.
Jules Jœts, Camille Pissarro et la période inconnue de Saint-Thomas et de Caracas, *L'Amour de L'Art*, 1946 et 1947.
Jules Joëts, Lettres inédites de Pissarro à Claude Monet, *L'Amour de l'Art*, 1946, f. 3.
Jules Joëts, Camille Pissarro et la période inconnue de St-Thomas et de Caracas, *L'Amour de l'Art*, 947, f. 2.

ALFRED SISLEY

Monografii:

Loys Delteil, Alfred Sisley, *Le Peintre graveur illustré*, t. XVII, 1923.
Gustave Geffroy, *Sisley*, 1927.
Pierre Francastel, *Monet, Sisley, Pissarro*, 1939.
Pierre du Colombier, *Sisley au Musée du Louvre*, 1947.

Articole:

Octave Mirbeau, Le Salon du Champ de Mars, *Le Figaro*, 25 mai 1892.
Adolphe Tavernier, Sisley, *l'Art Français*, VI, 18 martie 1893.
Arsène Alexandre, Exposition Alfred Sisley, *Le Figaro*, 7 februarie 1897.
Théodore Duret, Quelques lettres de Manet et de Sisley, *Revue Blanche*, 15 martie 1899.
Adolphe Tavernier, l'Atelier de Sisley, Préface au Catalogue de l'Exposition, Bernheim Jeune, 1907.
R. H. Wilenski, The Sisley Compromise. *Apollo*, 1928, I, pp. 69—74.
Pierre Berthelot, Exp. Sisley, *Beaux-Arts*, martie 1930.

Deborde de Montcorin, A. Sisley, Conférence. *Les Amis de Moret*, 1930.
René Huyghe, Lettres inédites de Sisley, *Formes*, 1931, pp. 151—154.
Hans Heilmeier, Alfred Sisley, *Kunst*, t. 63, 1931, pp. 131—144.
Maximilien Gauthier, Hommage à Sisley, *L'Art Vivant*, 1933, pp. 116—117.
Galerie d'Art Braun Cie, Bulletin des expositions, II, 1933, (Lettre de Sisley à Duret, Monet, Viau).
Claude Sisley, The Ancestry of Alfred Sisley, *The Burlington Magazine*, septembrie 1949.

AUGUSTE RENOIR

Lucrări fundamentale:

Ambroise Vollard, *La vie et l'œuvre de P.-A. Renoir*, Paris, 1919.
Georges Rivière, *Renoir et ses amis*, Paris, 1921.
Loys Delteil, *Renoir. Le Peintre graveur Illustré*, XVII, 1923.
Albert André, Marc Elder, *L'Atelier de Renoir*, 2 vol., Paris, 1931.

Monografii:

Octave Mirbeau, *Renoir*, Paris, 1913.
Elie Faure, *Renoir*, Paris, 1920.
François Fosca, *Renoir*, Paris, 1923.
G. Duthuit, *Renoir*, Paris, 1923.
Gustave Coquiot, *Renoir*, Paris, 1923.
Théodore Duret, *Renoir*, Paris, 1924.
Albert André, *Renoir*, Paris, 1928.
A. Basler, *Renoir*, Paris, 1928.
Julius Meier-Graefe, *Renoir*, Leipzig, 1929.
G. Besson, *Renoir*, Paris, 1932.
Claude Roger-Marx, *Renoir*, Paris, 1933.
Albert C. Barnes et Violette de Mazia, *The Art of Renoir*, New York, 1935.
Michel Florisoone, *Renoir*, Paris, 1938.
Germain Bazin, *Renoir*, Paris, 1939.
André Lhote, *Peintures de Renoir*, Paris, 1944.
Michel Drucker, *Renoir*, Paris, 1944.
Rosamund Frost, *Renoir*, New York, 1944.
Enrico Piceni, *Auguste Renoir*, Milano, 1945.
Claude Renoir, *Souvenirs sur mon père*, Paris, s.d. (1947)

Articole:

Theodor de Wyzewa, Renoir, 1891 (Publicată din nou în *Peintres de jadis et d'aujourd'hui*, 1903).
G. Albert Aurier, *Œuvres posthumes*, Paris, 1893.

Thadée Natanson, Renoir, *La Revue Blanche*, I, 1896.
André Fontainas, Art Moderne, *Mercure de France*, iulie 1898, martie 1900, iulie 1902.
Jean Carré, Notes sur Renoir, *La Vie*, 1912.
A. Soffici, *Scoperte e massacri*, Florența, 1919 (Cu un capitol despre Renoir).
Arsène Alexandre, Renoir sans phrases, *Les Arts*, mai 1920.
George Besson, Renoir à Cagnes, *Cahiers d'Aujourd'hui*, noiembrie 1920.
Paul Jamot, Renoir, *Gazette des Beaux-Arts*, 1923, II.
J. G. Goulinat, Les sources du métier chez Renoir, *L'Art Vivant*, februarie și aprilie 1925.
Léon Werth, La Collection Gangnat, *L'Amour de l'Art*, februarie 1925.
Elie Faure, La Collection Gangnat, *Renaissance*, aprilie 1925.
Christian Zervos, Réflexions sur l'œuvre de Renoir, *Cahiers d'art*, 1927.
Germain Bazin, Les Sanguines de Renoir, *Formes*, mai 1930.
A. Fontainas, La rencontre d'Ingres et de Renoir, *Formes*, martie 1931.
Jules Joëts, Les impressionnistes et Chocquet, *L'Amour de l'Art*, aprilie 1935.
Michel Florisoone, Renoir et la famille Charpentier, *L'Amour de l'Art*, februarie, 1938.

Colecții:

Arsène Alexandre, La Collection Canonne, Paris, 1930.
Catalogue Collection Maurice Gangnat, Paris, 1925.

Expoziții:

Théodore Duret, Préface au Catalogue des œuvres de Renoir, Paris, 1883.
Arsène Alexandre, Exposition Renoir, 1892.
Paul Jamot, Exposition Renoir à l'Orangerie, Paris, 1933.
Centennial Loan Exhibition-Renoir, New York, 1941.

PAUL CÉZANNE

Lucrări fundamentale:

Lionello Venturi, *Cézanne, Son art, Son œuvre*, Paris, 1936 (cu un catalog științific al operei și o bibliografie pînă în anul 1936).
Cézanne, *Correspondance* (publicată de John Rewald), Paris, 1937.

Cele mai importante publicații după 1936:

F. Novotny, L. Goldscheider, *Cézanne*, New York, 1937.
Adrien Chappuis, *Dessins de Paul Cézanne*, Paris, 1938.
Fritz Novotny, *Cézanne und das End der wissenschaftlichen Perspektive*, Viena, 1938.
Albert Barnes, Violette de Mazia, *The Art of Cézanne*, New York, 1939.
Raymond Cogniat, *Cézanne*, Paris, 1939.
Gotthard Jedlicka, *P. Cézanne*, Zürich și Leipzig, 1939.

Thadée Natanson, Renoir, *La Revue Blanche*, I, 1896.
André Fontainas, Art Moderne, *Mercure de France*, iulie 1898, martie 1900, iulie 1902.
Jean Carré, Notes sur Renoir, *La Vie*, 1912.
A. Soffici, *Scoperte e massacri*, Florența, 1919 (Cu un capitol despre Renoir).
Arsène Alexandre, Renoir sans phrases, *Les Arts*, mai 1920.
George Besson, Renoir à Cagnes, *Cahiers d'Aujourd'hui*, noiembrie 1920.
Paul Jamot, Renoir, *Gazette des Beaux-Arts*, 1923, II.
J. G. Goulinat, Les sources du métier chez Renoir, *L'Art Vivant*, februarie și aprilie 1925.
Léon Werth, La Collection Gangnat, *L'Amour de l'Art*, februarie 1925.
Elie Faure, La Collection Gangnat, *Renaissance*, aprilie 1925.
Christian Zervos, Réflexions sur l'œuvre de Renoir, *Cahiers d'art*, 1927.
Germain Bazin, Les Sanguines de Renoir, *Formes*, mai 1930.
A. Fontainas, La rencontre d'Ingres et de Renoir, *Formes*, martie 1931.
Jules Joëts, Les impressionnistes et Chocquet, *L'Amour de l'Art*, aprilie 1935.
Michel Florisoone, Renoir et la famille Charpentier, *L'Amour de l'Art*, februarie, 1938.

Colecții:

Arsène Alexandre, La Collection Canonne, Paris, 1930.
Catalogue Collection Maurice Gangnat, Paris, 1925.

Expoziții:

Théodore Duret, Préface au Catalogue des œuvres de Renoir, Paris, 1883.
Arsène Alexandre, Exposition Renoir, 1892.
Paul Jamot, Exposition Renoir à l'Orangerie, Paris, 1933.
Centennial Loan Exhibition-Renoir, New York, 1941.

PAUL CÉZANNE

Lucrări fundamentale:

Lionello Venturi, *Cézanne, Son art, Son œuvre*, Paris, 1936 (cu un catalog științific al operei și o bibliografie pînă în anul 1936).
Cézanne, *Correspondance* (publicată de John Rewald), Paris, 1937.

Cele mai importante publicații după 1936:

F. Novotny, L. Goldscheider, *Cézanne*, New York, 1937.
Adrien Chappuis, *Dessins de Paul Cézanne*, Paris, 1938.
Fritz Novotny, *Cézanne und das End der wissenschaftlichen Perspektive*, Viena, 1938.
Albert Barnes, Violette de Mazia, *The Art of Cézanne*, New York, 1939.
Raymond Cogniat, *Cézanne*, Paris, 1939.
Gotthard Jedlicka, *P. Cézanne*, Zürich și Leipzig, 1939.

Marcel Provence, *Cézanne au Tholonet*, Aix-en-Provence, 1939.
John Rewald, *Cézanne, sa vie, son œuvre, son amitié pour Zola*, Paris, 1939.
Lionello Venturi, *Cézanne Watercolours*, Londra, 1943.
Rainer Maria Rilke, *Lettres sur Cézanne*, Paris, 1944.
Gérard Schildt, *Cézanne*, Stockholm, 1946.
Erle Loran, *Cézanne's composition*, Berkeley, California, 1946.
Bernard Dorival, *Cézanne*, Paris, 1948.

Articole:

John Rewald, A propos du catalogue raisonné de l'œuvre de Cézanne et de la chronologie de cette œuvre, *La Renaissance*, martie-aprilie 1937.
Alfred Barr, Cézanne d'après les lettres de Marion à Morstatt, *Gazette des Beaux-Arts*, t. 138, 1937, pp. 37—57.
John Rewald, Achille Emperaire, *L'Amour de l'Art*, mai 1938.
D. Le Blond-Zola, Paul Alexis, ami des peintres. *Mercure de France*, 1 martie 1939.
John Rewald, Paul Cézanne: nouveaux documents sur les années 1870—71, *Burlington Magazine*, aprilie 1939.
F.-B. Deknatel, Manet and the formation of Cézanne's Art, *College Art Journal*, martie 1942.

Printre monografiile anterioare anului 1936 amintim:

Ambroise Vollard, *Paul Cézanne*, Paris, 1914.
Octave Mirbeau et autres, *Cézanne*, Paris, Bernheim Jeune, 1914.
Gustave Coquiot, *Cézanne*, Paris, 1919.
Joachim Gasquet, *Paul Cézanne*, Paris, 1921.
Julius Meier-Graefe, *Cézanne und sein Kreis*. München, 1922.
H. v. Wedderkop, *Paul Cézanne*, Leipzig, 1922.
Georges Rivière, *Le maître Paul Cézanne*, Paris, 1923.
Tristan Klingsor, *Cézanne*, Paris, 1923.
André Salmon, *Cézanne*, Paris, 1923.
Emile Bernard, *Sur Paul Cézanne*, Paris, 1925.
Léo Larguier, *Le dimanche avec Paul Cézanne*, Paris, 1925.
Elie Faure, *Paul Cézanne*, Paris, 1926.
Roger Fry, *Cézanne, a study of his development*, Londra, 1927.
Kurt Pfister, *Paul Cézanne*, Potsdam, 1927.
Gerstle Mack, *Paul Cézanne*, Londra și New York, 1935.

GEORGES SEURAT

Monografii:

Félix Fénéon. *Les Impressionnistes en 1886*, Paris, 1886.
J. Cristophe, *Georges Seurat*, Paris, 1890.

André Salmon, *La Révélation de Seurat*, Bruxelles, 1921.
Lucie Cousturier, *Georges Seurat*, 1921 și 1926.
André Lhote, Georges Seurat, Roma, 1922.
Walter Pach, *Georges Seurat*, New York, 1923.
Gustave Coquiot, *Seurat*, Paris, 1924.
Gustave Kahn, *Les Dessins de Seurat*. Paris, 1926.
Waldemar George, *Seurat*, Paris, 1931.
C. Roger-Marx, *Seurat*, Paris, 1931.
D. Catton Rich, *Seurat and the evolution of «La Grande Jatte»*, Chicago, 1935.
John Rewald, *Georges Seurat*, Ed. engleză, 1943, 1946. Ed. franceză, 1948 (cu o bibliografie completă).
Jacques de Laprade, *Georges Seurat*, München, 1943.
Germain Seligman, *The Drawings of Georges Seurat*, New York, 1947.
André Lhote, *Seurat*, Paris, 1947.

Eseuri publicate în cărți și articole:

Teodor de Wyzewa, L'Art Contemporain, *Revue Indépendante*, nov.-dec. 1886.
J. K. Huysmans, Chronique d'art, *Revue Indépendante*, aprilie 1887.
Félix Fénéon, Le Néo-Impressionnisme, *L'Art Moderne*, 1 mai 1887.
E. Verhaeren, Georges Seurat, 1891, publicată din nou în *Sensations*, Paris, 1928.
Gustave Kahn, Georges Seurat, *L'Art Moderne*, 5 aprilie 1891.
Anonyme (F. Fénéon): Note sur Seurat, *Entretiens Politiques et Littéraires*, 1891, vol. 2, nr. 13.
Teodor de Wyzewa, Georges Seurat, *L'Art dans les Deux Mondes*, 18 aprilie 1891.
J. Christophe, Georges Seurat, *La Plume*, 1 septembrie 1891.
Thadée Natanson, Un primitif d'aujourd'hui: Georges Seurat, *Revue Blanche*, 15 aprilie 1900.
Félix Fénéon. Notes inédites de Seurat sur Delacroix, *Bulletin de la Vie Artistique*, 1 aprilie 1922.
Félix Fénéon, Les carnets d'H. E. Cross, *Bulletin de la Vie Artistique*, 15 mai—15 octombrie 1922
Roger Fry, *Transformations*, Londra, 1926.
A. Ozenfant, Seurat, *Cahiers d'art*, septembrie 1926.
O. Sitwell, Les Poseuses, *Apollo*, 1926.
R. Rey, La peinture française à la fin du XIXe siècle. La renaissance du sentiment classique, Paris, 1931.
Meyer Schapiro, Seurat and «La Grande Jatte», *Columbia Review*, XVII, 1935.
W. Grohmann, Seurat, *Allgemeines Künstler-Lexicon*, vol. 30, 1936.
A. Watt, The art of Georges Seurat, *Apollo*, martie 1936.
J. Hélion, Seurat as a Predecessor, *Burlington Magazine*, iulie 1936.
Robert J. Goldwater, Some aspects of the Development of Seurat's Style, *The Art Bulletin*, iunie1941.
B. Nicholson, Seurat's «La Baignade», *Burlington Magazine*, noiembrie 1941.
Lionello Venturi, The Art of Seurat, *Gazette des Beaux-Arts*, iulie—decembrie 1944.
John Rewald, Félix Fénéon, *Gazette des Beaux-Arts*, iulie—august 1947, februarie 1948.

Lucrări de Paul Gauguin:

Lettres à Daniel de Monfreid, Paris, 1920.
Lettres à André Fontainas, Paris, 1921.
Lettres à Emile Bernard, Paris, 1926.
Lettres à sa femme et à ses amis, Paris, 1947.
Lettres à Schuffenecker (publiées par Alexandre).
Avant et Après, Paris, 1923.
Noa Noa, Paris, 1924.
Racontars d'un Rapin et Diverses choses (extrase publicate de Rotonchamp).

Monografii:

Jean de Rotonchamp, *Paul Gauguin*, Weimar, 1906.
Charles Morice, *Paul Gauguin*, Paris, 1920.
Charles Chassé, *Gauguin et le Groupe de Pont-Aven*, Paris, 1921.
John Gould Fletcher, *Paul Gauguin*, New York, 1921.
E. Wiese, *Paul Gauguin*, Leipzig, 1923.
Robert Rey, *Paul Gauguin*, Paris, 1924.
Marcel Guérin, *L'œuvre gravée de Paul Gauguin*, Paris, 1927.
Jean Dorsenne, *La vie sentimentale de Paul Gauguin*, Paris, 1927.
Arsène Alexandre, *Paul Gauguin*, Paris, 1930.
Robert Burnett, *The life of Paul Gauguin*, Londra, 1935.
Louis Hautecœur, *Gauguin*, Paris, 1938.
John Rewald, *Gauguin*, Paris, 1938.
Pola Gauguin, *Paul Gauguin, mon père*, Paris, 1938.
Emile Bernard, *Souvenirs inédits sur l'artiste Paul Gauguin et ses compagnons*, Paris, 1939.
René Hamon, *Gauguin le solitaire du Pacifique*, Paris, 1939.
Charles Kunstler, *Gauguin, Peintre maudit*, Paris, 1942.
Antony de Witt, *Paul Gauguin*, Milano, 1945.
W. G. Russel Allen, *Gauguin*, New York, 1946.
Raymond Cogniat, *Gauguin*, Paris, 1947.
René Jean, *Gauguin*, Paris, 1948.
Maurice Malingue, *Gauguin*, Paris, 1948.
F. Elgar, *Gauguin*, Paris, 1949.

Articole:

G. Albert Aurier, Le Symbolisme en peinture: Paul Gauguin. *Mercure de France*, martie 1891.
Octave Mirbeau, Préface au Catalogue de l'Exposition Gauguin, Paris, 1891.
G. Albert Aurier, Article sur Gauguin, *Revue Encyclopédique*, aprilie 1882.
Armand Seguin, Gauguin *L'Occident*, martie, aprilie, mai 1903.

Daniel de Monfreid, Sur Paul Gauguin, *L'Ermitage*, 1903.
Charles Morice, Quelques opinions sur Paul Gauguin, *Mercure de France*, noiembrie 1903.
Maurice Denis, Article sur Gauguin, *Mercure de France*, ianuarie 1904.
Victor Ségalen, Gauguin dans son dernier décor, *Mercure de France*, iunie 1904.
Jacques Rivière, Etudes, *Nouvelle Revue Française*, 1911.
Louis Vauxcelles, La Sculpture de Paul Gauguin, *L'Art Décoratif*, ianuarie 1911.
Charles Chassé, Gauguin et Mallarmé, *L'Amour de l'Art*, august 1922.
Gustave Kahn, Paul Gauguin, *L'Art et les Artistes*, noiembrie 1925.
Gaston Varenne, Les bois gravés et sculptés de Paul Gauguin, *La Renaissance*, decembrie 1927.
Henri Hertz, Paul Gauguin, *Art in America*, 1927.
Robert Rey, Les bois sculptés de Paul Gauguin, *Art et décoration*, februarie 1928.
Louis Vauxcelles, De Gauguin, *Formes*, 1931.
Lionello Venturi, Gauguin, *L'Arte*, martie 1934.
Charles Chassé, De quand date le symbolisme de Gauguin, *L'Amour de l'Art*, aprilie 1938.
R. Brest, Gauguin, *Ver y Estimar*, Buenos-Ayres, octombrie-noiembrie 1948.
Jean Leymarie et René Huyghe, Gauguin (catalogul Expoziției Centenarului), Paris, 1949.
Jean Leymarie, L'Exposition Gauguin, *Bulletin des Musées de France*, iunie 1949.

VINCENT VAN GOGH

Lucrări de Van Gogh

V. Van Gogh, *Lettres à Emile Bernard*, Paris, 1911.
V. Van Gogh, *Letters to Anton Ridder Van Rappard*, Londra, 1936.
V. Van Gogh, *Lettres à son frère Théo*, ediție completă olandeză, 3 vol. 1914—1925, și engleză, 3 vol. 1927—1929, adunate de J. Van Gogh-Bonger.
Théo Van Gogh, *Lettres à son frère Vincent*, Amsterdam, 1932.
V. Van Gogh. *Lettres à son frère Théo*, Culegere de G. Philippart, Paris, 1937, și de A. Hamilton-Barr, New York, 1935.

Lucrări fundamentale:

G. A. Aurier, Vincent van Gogh, *Mercure de France*, 1 decembrie 1889 (singurul articol publicat în timpul vieții artistului, republicat de Aurier, *Œuvres posthumes*, 1893.
J.-B. de la Faille, *Vincent Van Gogh* edițiile 1928 și 1939 (Cuprinde catalogul științific și toate lucrările și desenele din prima ediție).

Monografii:

Julius Meier-Graefe, *Vincent*, München, două ediții 1910 și 1922.
Théodore Duret, *Vincent Van Gogh*, Paris 1916 și 1919.

Daniel de Monfreid, Sur Paul Gauguin, *L'Ermitage*, 1903.
Charles Morice, Quelques opinions sur Paul Gauguin, *Mercure de France*, noiembrie 1903.
Maurice Denis, Article sur Gauguin, *Mercure de France*, ianuarie 1904.
Victor Ségalen, Gauguin dans son dernier décor, *Mercure de France*, iunie 1904.
Jacques Rivière, Etudes, *Nouvelle Revue Française*, 1911.
Louis Vauxcelles, La Sculpture de Paul Gauguin, *L'Art Décoratif*, ianuarie 1911.
Charles Chassé, Gauguin et Mallarmé, *L'Amour de l'Art*, august 1922.
Gustave Kahn, Paul Gauguin, *L'Art et les Artistes*, noiembrie 1925.
Gaston Varenne, Les bois gravés et sculptés de Paul Gauguin, *La Renaissance*, decembrie 1927.
Henri Hertz, Paul Gauguin, *Art in America*, 1927.
Robert Rey, Les bois sculptés de Paul Gauguin, *Art et décoration*, februarie 1928.
Louis Vauxcelles, De Gauguin, *Formes*, 1931.
Lionello Venturi, Gauguin, *L'Arte*, martie 1934.
Charles Chassé, De quand date le symbolisme de Gauguin, *L'Amour de l'Art*, aprilie 1938.
R. Brest, Gauguin, *Ver y Estimar*, Buenos-Ayres, octombrie-noiembrie 1948.
Jean Leymarie et René Huyghe, Gauguin (catalogul Expoziției Centenarului), Paris, 1949.
Jean Leymarie, L'Exposition Gauguin, *Bulletin des Musées de France*, iunie 1949.

VINCENT VAN GOGH

Lucrări de Van Gogh

V. Van Gogh, *Lettres à Emile Bernard*, Paris, 1911.
V. Van Gogh, *Letters to Anton Ridder Van Rappard*, Londra, 1936.
V. Van Gogh, *Lettres à son frère Théo*, ediție completă olandeză, 3 vol. 1914—1925, și engleză, 3 vol. 1927—1929, adunate de J. Van Gogh-Bonger.
Théo Van Gogh, *Lettres à son frère Vincent*, Amsterdam, 1932.
V. Van Gogh. *Lettres à son frère Théo*, Culegere de G. Philippart, Paris, 1937, și de A. Hamilton-Barr, New York, 1935.

Lucrări fundamentale:

G. A. Aurier, Vincent van Gogh, *Mercure de France*, 1 decembrie 1889 (singurul articol publicat în timpul vieții artistului, republicat de Aurier, *Œuvres posthumes*, 1893.
J.-B. de la Faille, *Vincent Van Gogh* edițiile 1928 și 1939 (Cuprinde catalogul științific și toate lucrările și desenele din prima ediție).

Monografii:

Julius Meier-Graefe, *Vincent*, München, două ediții 1910 și 1922.
Théodore Duret, *Vincent Van Gogh*, Paris 1916 și 1919.

F. M. Huebner, *Vincent Van Gogh*, Leipzig 1921.
Kurt Pfister, *Vincent Van Gogh*, Potsdam 1922, Berlin, 1929.
Emile Bernard, *Vincent Van Gogh*, Paris, 1923.
Gustave Coquiot, *Vincent Van Gogh*, Paris, 1923.
Oskar Hagen, *Vincent Van Gogh* (Mappe), München, 1924.
Roche Grey, *Vincent Van Gogh*, Roma, 1924.
Paul Colin, *Vincent Van Gogh*, Paris, 1925.
Waldemar George, *Vincent Van Gogh*, Paris, 1927.
Florent Fels, *Vincent Van Gogh*, Paris, 1928.
Charles Terrasse, *Vincent Van Gogh*, Paris, 1930 şi 1935.
G. F. Hartlaub, *Vincent Van Gogh*, Berlin, 1930.
T. W. Earp, *Vincent Van Gogh*, Londra, 1934.
Walter Pach, *Vincent Van Gogh*, New York, 1936.
Lamberto Vitali, *Vincent Van Gogh*, Milano, 1936 (cu bibliografie).
G. L. Luzzatto, *Vincent Van Gogh*, Modena, 1936.
Jean de Beucken, *Vincent Van Gogh*, Liège, 1938.
Louis Hautecœur, *Vincent Van Gogh*, Monaco, 1943.
Jean de Beucken, *Vincent Van Gogh*, Bruxelles, 1945.
Antoine Artaud, *Vincent Van Gogh*, Paris, 1947.
Wilhelm Uhde, *Vincent Van Gogh*, Paris, 1947.
W. Muensterberger, *Vincent Van Gogh*, Dessins, Pastels, Etudes, Paris, 1948.
Hans Tietze, *Vincent Van Gogh*, Viena.

Articole principale:

Emile Bernard, Vincent Van Gogh, *La Plume*, III, 1891, p. 300.
Octave Mirbeau, Vincent Van Gogh, *Echo de Paris*, 31 martie 1891.
Charles Saunier, Les Peintres Symbolistes, *Revue Indépendante*, 1892, p. 394.
H. Meyer-Riefstahl, Vincent Van Gogh, *Burlington Magazine*, XVIII, 1910—1911, pp. 9 şi 155.
W. Trübner, Van Gogh und die neuen Richtungen der Malerei, *Die Kunst*, XXI, 1915, p. 130.
C. Glaser, Vincent Van Gogh, *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler*, XIV, Leipzig, 1921.
Jacques-Emile Blanche, A propos de l'Exposition Van Gogh, *L'Art Vivant*, 15 iulie 1927.
Elie Faure, A propos des faux Van Gogh, *L'Art Vivant*, 1 aprilie 1930.

Cataloage de expoziţii:

Catalogul expoziţiei, Paul Cassirer, Berlin, 1928.
Catalogul Stedelijk Museum, Amsterdam, 1931.
Alfred H. Barr, *Vincent Van Gogh*, Museum of Modern Art, New York, 1935.
Huyghe, Florisoone, Rewald, *Vincent Van Gogh*, Expoziţia internaţională din 1937, Paris.
Georges de Batz, Catalogul expoziţiei Wildenstein, New York, 1943.
Expoziţia Van Gogh, Amsterdam, Paris, 1947.
Catalogul Muzeului Krôller-Müller, Otterlo.

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC

Lucrare fundamentală:

Maurice Joyant, *Henri de Toulouse-Lautrec, Peintre*, Paris, 1926, *Henri de Toulouse-Lautrec, Dessins, Estampes, Affiches*, Paris, 1927.

Monografii:

H. Esswein, *Toulouse-Lautrec*, München, 1904.
Gustave Coquiot, *Toulouse-Lautrec*, Paris, 1913.
Théodore Duret, *Toulouse-Lautrec*, Paris, 1920.
Loys Delteil, *Toulouse-Lautrec*, Le Peintre Graveur illustré, vol. X și XI, Paris, 1920.
Paul Leclercq, *Autour de Toulouse-Lautrec*, Paris, 1921.
Paul de Lapparent, *Toulouse-Lautrec*, Paris, 1927.
Pierre Mac Orlan, *Lautrec, peintre de la lumière froide*, Paris, 1934.
Emile Schaub-Koch, *Psychanalyse d'un peintre moderne*, Paris, 1935.
Gerstle Mack, *Toulouse-Lautrec*, Londra și New York, 1938.
Gilles de la Tourette, *Lautrec*, Paris, 1938.
Jacques Lassaigne, *Toulouse-Lautrec*, Paris, 1939 și 1946.
Leonardo Borgese, *Toulouse-Lautrec*, Milano, 1945.
Irène Brin, *Images de Lautrec*, Roma, 1947.
Ole Vinding, *Toulouse-Lautrec*, Copenhaga, 1947.
Daniel Catton Rich, *Henri de Toulouse-Lautrec*, «Au Moulin Rouge», Londra, 1949.

Articole:

Claude Roger-Marx, *The Lithographs of Toulouse-Lautrec*, New York.
Thadée Natanson, Œuvres de Toulouse-Lautrec, *La Revue Blanche*, 16 februarie 1893.
André Fontainas, Rétrospective et exposition de Toulouse-Lautrec, *Mercure de France*, mai și iunie 1902.
Louis Thomas, Henri de Toulouse-Lautrec, *La Nouvelle Revue*, Paris, 1 iulie 1913.
Charles Saunier, Henri de Toulouse-Lautrec, *La Grande Revue*, Paris, iunie 1914.
Louis Vauxcelles, Toulouse-Lautrec, *L'Amour de L'Art*, Paris, 1921, pp. 271—273.
Arsène Alexandre, Toulouse-Lautrec au musée d'Albi, *La Renaissance*, ianuarie 1922.
Gustave Geffroy, Toulouse-Lautrec, *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, august 1922.
Auguste Marguillier, Le musée Toulouse-Lautrec, à Albi, *Mercure de France*, 1 august 1923.
H. Hertz, Toulouse-Lautrec, *Art in America*, 1925—1926, p. 250.
Robert Rey, Toulouse-Lautrec, *L'Art Vivant*, 1927, pp. 254—257.
G. Duthuit, Toulouse-Lautrec, *L'Amour de l'Art*, Paris, 1929, p. 146.
Tristan Bernard, Vuillard, Romain Coolus, René Huyghe (Fascicol consacrat lui Toulouse-Lautrec), *L'Amour de l'Art*, aprilie 1931.
Arsène Alexandre, Toulouse-Lautrec, *La Renaissance*, XIV (1931), pp. 140—145, 173—179.
Fritz Neugass, Toulouse-Lautrec, *Apollo*, 1931, pp. 163—165.
James Greig, Toulouse-Lautrec and the Circus, *The Studio*, mai 1934.

Giuseppe Marchiori, Toulouse-Lautrec, *Ateneo Veneto*, Veneția, februarie 1935.
R. J. Goldwater, L'affiche moderne, *Gazette des Beaux-Arts*, decembrie 1942.
Lionello Venturi, Henri de Toulouse-Lautrec, *Les Arts Plastiques*, 7, 1947.

Cataloage:

Arsène Alexandre, Prefață la Catalogul Expoziției Toulouse-Lautrec de la Galeria Durand-Ruel, Paris, 1902.
Jean-Louis Renaud, Prefață la catalogul Expoziției Henri de Toulouse-Lautrec, Toulouse, 1907.
Arsène Alexandre, Prefață la Catalogul expoziției Toulouse-Lautrec de la Galeria Manzi-Joyan, Paris, 1914.
Catalogul expoziției Toulouse-Lautrec de la Musée des Arts décoratifs, Paris, 1931.
François Ganzi, *Souvenirs sur Henri de Toulouse-Lautrec*, Catalogul celei de a XXIII-a Expoziție a Artiș-tilor Meridionali, Toulouse, 1932.
Edouard Julien, Catalogul muzeului din Albi, 1939.
Catalogue Exhibition Toulouse-Lautrec, Wildenstein, New York, 1946.
M. G. Dortu, Prefață la Catalogul expoziției Toulouse-Lautrec de la Bruxelles, 1947.

LISTA ILUSTRAȚIILOR

1 **Manet.** *Dejunul pe iarbă*, 1863 (Paris, Musée de l'Impressionnisme)
2 **Manet.** *Olympia*, 1863 (Paris, Musée de l'Impressionnisme)
3 **Manet.** *Lola de Valencia*, 1862 (Paris, Musée de l'Impressionnisme)
4 **Manet.** *Muzică la Tuileries*, 1860 (Londra, Tate Gallery)
5 **Manet.** *Le Fifre* (Copil de trupă cu piculina), 1866 (Paris, Musée de l'Impressionnisme)
6 **Manet.** *Dejunul la atelier*, 1868 (München, Pinacoteca)
7 **Manet.** *Soldat cercetîndu-și pușca*, 1867 (Londra, National Gallery)
8 **Manet.** *Pe plajă*, 1873 (Neuilly-sur-Seine, Colecția Jacques Doucet)
9 **Manet.** *Portretul lui Zola*, 1868 (Paris, Musée de l'Impressionnisme)
10 **Manet.** *La moș Lathuile*, 1879 (Muzeul din Tournai)
11 **Manet.** *Curse la Longchamp*, 1864 (Chicago, Art Institute)
12 **Manet.** *Vas cu bujori*, 1864 — 1865 (Paris, Muzeul Luvru)
13 **Manet.** *Partida de crochet la Paris*, 1864—1865 (Muzeul Luvru, Paris)
14 **Manet.** *Berthe Morisot cu manșon*, 1869 (New York, Colecția Leonard C. Hanna)
15 **Manet.** *Pavatorii, strada Mosnier*, 1878 (Halsteed, Essex, Colecția Butler, Standshead Hall)
16 **Manet.** *Portul Bordeaux*, 1871 (Berlin, Colecția Mendelssohn-Bartholdy)
17 **Manet.** *Le Bon Bock* (Halba de bere), 1873 (Filadelfia, Colecția Tyson)
18 **Manet.** *Canal Grande din Veneția*, 1875 (New York, Colecția Havemeyer)
19 **Manet.** *Argenteuil*, 1874 *(Muzeul din Tournai)*
20 **Manet.** *Modelul barului Folies-Bergère*, 1881 (Muzeul din Dijon)
21 **Manet.** *La serveuse des bocks* (Chelnerița), 1878 (Paris, Muzeul Luvru)
22 **Manet.** *Un bar la Folies-Bergère*, 1881 (Londra, colecția Samuel Courtauld)
23 **Degas.** *Familia Bellelli*, 1860—1862 (Paris, Musée de l'Impressionnisme)
24 **Degas.** *Dl. și D-na Morbilli*, 1867 (Boston, Museum of Fine Arts)
25 **Degas.** *Scenă de război în evul mediu*, 1865 (Paris, Musée de l'Impressionnisme)
26 **Degas.** *Biroul bumbacului*, 1873 (Muzeul din Pau)
27 **Degas.** *Trăsură la curse*, 1870—1873 (Boston, Museum of Fine Arts)

28 **Degas.** *La curse*, 1877—1880 (Paris, Musée de l'Impressionnisme)
29 **Degas.** *Portret de tînără femeie*, 1867 (Paris, Musée de l'Impressionnisme)
30 **Degas.** *Orchestra Operei*, 1868—1869 (Paris, Musée de l'Impressionnisme)
31 **Degas.** *Dansatoare legîndu-şi sandalele*, după 1890 (Cleveland, Museum of Art)
32 **Degas.** *Repetiţie de dans*, 1875—1877 (Londra, Tate Gallery, colecţia Sir William Burrell)
33 **Degas.** *Femei în faţa cafenelei, seara*, 1877 (Paris, Musée de l'Impressionnisme)
34 **Degas.** *Absintul*, 1876 (Paris, Musée de l'Impressionnisme)
35 **Degas.** *Le café-concert des Ambassadeurs* (*Varieteul Ambasadorilor*), 1876—1877 (Muzeul din Lyon)
36 **Degas.** *Foaierul dansatoarelor de la Operă*, 1872 (Paris, Musée de l'Impressionnisme)
37 **Degas.** *Repetiţie în foaierul dansatoarelor*, 1875 (New York, colecţia Henry Payne Bingham)
38 **Degas.** *După baie*, 1899 (Paris, fosta colecţie A. Vollard)
39 **Degas.** *Diego Martelli*, 1879 (New York, Colecţia Jacques Seligman)
40 **Degas.** *Femei pieptănîndu-se*, prin 1876—1878 (New York, fosta colecţie Castairs)
41 **Degas.** *Cada*, 1886 (Paris, Musée de l'Impressionnisme)
42 **Degas.** *Călcătoresele*, prin 1884 (Paris, Musée de l'Impressionnisme)
43 **Degas.** *Ieşirea din baie*, prin 1895 (Colecţia Victor Lyon)
44 **Degas.** *Micul dejun după baie*, prin 1895—1898 (Paris, fosta colecţie A. Vollard)
45 **Monet.** *Argenteuil-sur-Seine*, 1868 (Chicago, Art Institute)
46 **Monet.** *Gura Senei la Honfleur*, 1864 (New York, fosta colecţie Bottenwieser)
47 **Monet.** *Camille, sau Doamna cu rochia verde*, 1866 (Bucureşti, Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România)
48 **Monet.** *Saint-Germain l'Auxerrois*, 1866 (Berlin)
49 **Monet.** *Femei în grădină*, 1867 (Paris, Musée de l'Impressionnisme)
50 **Monet.** *La Grenouillère*, 1869 (New York, Metropolitan Museum)
51 **Monet.** *Barcă cu pînze la Argenteuil*, 1873 (Henley-on-Thames, col. W. Bravington)
52 **Monet.** *Podul de la Argenteuil*, 1874 (Paris, Musée de l'Impressionnisme)
53 **Monet.** *Malurile apei*, 1874 (Paris, fosta colecţie Durand-Ruel)
54 **Monet.** *Gara Saint-Lazare*, 1877
55 **Monet.** *Dezgheţul*, 1880
56 **Monet.** *Bărci la Argenteuil*, 1875 (Paris, colecţia Edouard Esmond)
57 **Monet.** *Bărci în timpul iernii*, 1885 (Chicago, Art Institute)
58 **Monet.** *Clăi, sfîrşit de vară*, 1891 (Paris, fosta colecţie Durand-Ruel)
59 **Monet.** *Plopii de pe malul Eptei*, 1890 (Paris, fosta colecţie Durand-Ruel)
60 **Monet.** *Bazin cu nuferi, armonie în roz*, 1900 (Paris, Musée de l'Impressionnisme)
61 **Monet.** *Catedrala din Rouen, Intrare si turnul Albune*, 1894 (Paris, Muzeul Luvru)
62 **Pissarro.** *Podeţul, Pontoise*, 1875 (Mannhein, Kunsthalle)
63 **Pissarro.** *Coasta Jallais de la Pontoise*, prin 1867 (Londra, colecţia Balsan)
64 **Pissarro.** *Uliţă de sat, Auvers-sur-Oise*, prin 1873 (New York, colecţie particulară)
65 **Pissarro.** *Împrejurimile oraşului Louveciennes, Drumul*, 1871 (Paris, colecţie particulară)
66 **Pissarro.** *Drumul spre Osny, Pontoise*, 1872
67 **Pissarro.** *Mătuşa Larchevêque*, 1880 (Paris, colecţie particulară)

68 **Pissarro.** *Claia*, 1873 (Paris, fosta colecţie Durand-Ruel)
69 **Pissarro.** *Ţărancă împingînd o roabă*, 1874 (Stockholm, Muzeul naţional)
70 **Pissarro.** *Podul cel Mare*, Rouen, 1896 (Pittsburg, Institutul Carnegie)
71 **Pissarro.** *Ecluza de la Bougival*, prin 1869
72 **Pissarro.** *Viroagă, vedere spre Épluches*, 1881 (Göteborg, Muzeul de bele-arte)
73 **Pissarro.** *Colnicul boilor, Pontoise*, 1877 (Londra, Tate Gallery)
74 **Pissarro.** *Grădină de zarzavat şi pomi înfloriţi, primăvara, Pontoise*, 1877 (Paris, Musée de l'Impressionnisme)
75 **Pissarro.** *Femei la scăldat*, 1894 (Paris, fosta colecţie Goupy)
76 **Pissarro.** *Piaţa Teatrului Francez, efect de soare*, 1898 (Belgrad, Muzeul de bele-arte)
77 **Pissarro.** *Strada Băcăniei la Rouen, dimineaţa, timp cenuşiu*, 1898
78 **Sisley.** *Port-Marly*, 1873 (Paris, colecţia Coutot)
79 **Sisley.** *Marginea pădurii de la Fontainebleau*, 1865 (Paris, Petit Palais)
80 **Sisley.** *Piaţa mică, Argenteuil*, 1872 (Paris, Musée de l'Impressionnisme)
81 **Sisley.** *Barca în timpul inundaţiei*, 1876 (Paris, Musée de l'Impressionnisme)
82 **Sisley.** *Drumul Principesei la Louveciennes, seara*, 1875 (Paris, colecţia Durand-Ruel)
83 **Sisley.** *Peisaj*, 1876 (Paris, fosta colecţie Durand-Ruel)
84 **Sisley.** *Sena la Suresnes*, 1877 (Paris, Muzée de l'Impressionnisme)
85 **Sisley.** *Louveciennes, Înălţimile de la Marly*, 1873 (Paris, Musée de l'Impressionnisme)
86 **Sisley.** *Podul de la Moret*, spre 1894 (fosta colecţie Durand-Ruel, Paris)
87 **Sisley.** *Apus de soare pe rîul Loing, Saint-Michel-Moret*, 1889 (fosta colecţie Durand-Ruel, Paris)
88 **Sisley.** *Efect de zăpadă la Louveciennes*, 1874
89 **Sisley.** *Canalul Saint-Martin, la Paris*, 1870
90 **Sisley.** *O cocioabă la Sablons*, 1885 (fosta colecţie Durand-Ruel, Paris)
91 **Renoir.** *La Grenouillère*, prin 1867 (Muzeul de artă Puşkin, Moscova)
92 **Renoir.** *Lise*, 1867 (Volkwangmuseum, Essen)
93 **Renoir.** *Le Pont-Neuf*, 1872 (Colecţia Marshall Field, New York)
94 **Renoir.** *Estaque*, 1882 (Museum of Fine Arts, Boston)
95 **Renoir.** *Paul Durand-Ruel*, 1910 (Colecţia Durand-Ruel, Paris)
96 **Renoir.** *Peisaj*, prin 1910 (Colecţia Frank Baer, Woodlands Corner, West By fleet, Surrey)
97 **Renoir.** *Grandes Baigneuses* (Femei la scăldat), 1887 (Col. Ceroll Typhon, Filadelfia)
98 **Renoir.** *Prînzul vîslaşilor*, 1881 (Galeria Memorială Duncan Philipps, Washington)
99 **Renoir.** *Femeie la scăldat*, 1881 (Colecţia sir Kenneth Clark, Londra)
100 **Renoir.** *Fată cu pălărie de paie*, prin 1879 (Colecţia Maurice Wertheim, New York)
101 **Renoir.** *Doamna Charpentier şi copiii ei*, 1878 (Metropolitan Museum, New York)
102 **Renoir.** *Prima ieşire*, prin 1876 (Tate Gallery, Londra)
103 **Renoir.** *Portretul domnişoarei Romaine Lacaux*, 1864 (Muzeul din Cleveland)
104 **Renoir.** *Femeia cu umbrela*, prin 1876 (Colecţia Jacques Seligmann, New York)
105 **Renoir.** *Copilul cu stropitoarea*, 1876 (National Gallery, Washington)
106 **Renoir.** *Femeie la baie*, 1876 (Muzeul de artă Puşkin, Moscova)

107 **Renoir.** *Portretul lui Victor Chocquet*, 1876 (Colecția Oskar Reinhart, Winterthur)
108 **Renoir.** *A la Grenouillère*, 1879 (Musée de l'Impressionnisme, Paris)
109 **Renoir.** *Le Moulin de la Galette*, 1876 (Musée de l'Impressionnisme, Paris)
110 **Renoir.** *Femei la scăldat și crabul*, prin 1897 (Fosta colecție a prințului de Wagram, Paris)
111 **Renoir.** *Fată tînără*, prin 1890 (Colecția germană Seligmann, New York)
112 **Renoir.** *Tors de femeie*, 1905 (Fosta colecție a prințului de Wagram, Paris)
113 **Renoir.** *După baie*, 1913 (Fosta colecție Ambroise Vollard, Paris)
114 **Renoir.** *Femei la scăldat*, prin 1918 (Fosta colecție Claude Renoir, Cagnes)
115 **Renoir.** *Gabrielle la oglindă*, 1910, (Colecția Albert Skira, Geneva)
116 **Cézanne.** *Portret de călugăr*, 1865—1867 (Colecția Frick, New York)
117 **Cézanne.** *Pastorală*, 1870 (Colecția Pellerin, Paris)
118 **Cézanne.** *Zăpada topită la Estaque*, prin 1870 (Colecția Pellerin, Paris)
119 **Cézanne.** *Ornicul negru*, 1869—1871 (Colecția Edward G. Robinson, Beverly Hills)
120 **Cézanne.** *Casa spînzuratului, Auvers-sur-Oise*, 1872—1873 (Musée de l'Impressionnisme, Paris)
121 **Cézanne.** *Portretul lui Victor Choquet*, 1876—1877 (Colecția Victor Rottchild, Londra)
122 **Cézanne.** *Natură moartă*, 1873 (Colecția D-nei Jacques Doucet, Neuilly-sur-Seine)
123 **Cézanne.** *Podețul*, 1882—1885 (Colecția Gaston Bernheim de Villers, Paris)
124 **Cézanne.** *Zidul de împrejmuire*, 1875—1876 (Colecția Durand-Ruel, New York)
125 **Cézanne.** *Podul de pe Marna, la Creteil*, prin 1888 (Muzeul de Artă Pușkin, Moscova)
126 **Cézanne.** *Golful Marsiliei văzut din Estaque*, 1883—1885 (Metropolitan Museum, New York)
127 **Cézanne.** *Case la Estaque*, 1882—1885 (Colecția Mrs. Virginie Harrison, New York)
128 **Cézanne.** *Portretul lui Paul Cézanne*, 1890—1894 (Colecția S. V. Pellerin, Paris)
129 **Cézanne.** *Muntele Sainte-Victoire cu pinul cel mare*, 1885—1887 (Galeria memorială Duncan Philipps, Washington)
130 **Cézanne.** *Muntele Sainte-Victoire, în apropiere de Gardanne*, 1885—1886 (Colecția Loeser, Florența)
131 **Cézanne.** *Doamna Cézanne în seră*, prin 1890 (Colecția Stephen Clark, New York)
132 **Cézanne.** *Masa de bucătărie*, 1888—1890 (Musée de l'Impressionnisme, Paris)
133 **Cézanne.** *Femeia cu cafetiera*, 1890—1894 (Colecția Pellerin, Paris)
134 **Cézanne.** *Muntele Sainte-Victoire*, 1894—1900. (Colecția Lord Spencer Churchill, Londra)
135 **Cézanne.** *Muntele Sainte-Victoire*, 1904—1906 (Colecția A. H. Buhrle, Zürich)
136 **Cézanne.** *Natură moartă*, 1895—1900 (Museum of Modern Art, New York)
137 **Cézanne.** *Jucătorii de cărți*, 1890—1892 (Colecția Pellerin, Paris)
138 **Cézanne.** *Lacul Annecy*, 1896 (Courtauld Institute, Londra)
139 **Cézanne.** *Baigneuses* (Femei la scăldat), 1900—1906 (Fosta colecția Paul Cézanne, fiul)
140 **Cézanne.** *Portretul lui Vallier* (acuarelă), 1906 (Fosta colecție Paul Rosenberg, Paris)
141 **Seurat.** *Suburbie*, 1883 (Fosta colecție Félix Fénéon, Paris)
142 **Seurat.** *Țăran cu sapa*, prin 1884 (Fundația Solomon R. Guggenheim, New York)
143 **Seurat.** *La scăldat, la Asnières*, 1883—1884 (Tate Gallery, Londra)
144 **Seurat.** *Sena la Courbevoie*, 1885 (Colecția d-nei Cachin-Signac, Paris)

145 **Seurat.** *Insula Grande Jatte, studiu pentru un tablou*, 1884 (Fosta colecție Lefèvre Gallery, New York)
146 **Seurat.** *Schiță pentru La Grande Jatte*, 1884—1885 (Colecția Sam A. Lewisohn, New York)
147 **Seurat.** *O duminică după-amiază pe insula Grande Jatte*, 1884—1886 (Art Institute, Chicago)
148 **Seurat.** *Bărci de pescari la Port-en-Bessin*, 1888 (Museum of Modern Art, New York)
149 **Seurat.** *Asfințit de soare, Grandcamp*, 1885 (Colecția D. M. Levy, New York)
150 **Seurat.** *Rada de la Grandcamp*, 1885 (Colecție particulară)
151 **Seurat.** *Canalul de intrare de la Gravelines*, Micul Fort Philippe, 1890 (Colecția d-nei R. A. Butler, Standstead Hall, Halstead, Essex)
152 **Seurat.** *Fortul Samson de la Grandcamp*, 1885 (Colecția Bernhard Koehler, Berlin)
153 **Seurat.** *Studiu pentru «Modelele»*, 1887 (Musée de l'Impressionnisme, Paris)
154 **Seurat.** *Le Crotoy (amonte)*, 1889 (Institute of Arts, Detroit)
155 **Seurat.** *Le Crotoy (aval)*, 1889 (Colecția Edward G. Robinson, Beverly Hills)
156 **Seurat.** *Studiu pentru «Modelele»*, 1887 (Musée de l'Impressionnisme, Paris)
157 **Seurat.** *Studiu pentru «Modelele»*, 1887 (Musée de l'Impressionnisme, Paris)
158 **Seurat.** *Circul*, 1890—1891 (Musée de l'Impressionnisme, Paris)
159 **Gauguin.** *Păzitorul de porci, Bretania* 1888 (Colecția Wildenstein, New York)
160 **Gauguin.** *Scăldatul la Pont-Aven*, 1886 (Colecție particulară, Paris)
161 **Gauguin.** *Studiu de nud*, 1880 (Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhaga)
162 **Gauguin.** *În preajma colibelor* (Martinica), 1887 (Colecție particulară)
163 **Gauguin.** *Frumoasa Angèle*, 1889 (Musée de l'Impressionnisme, Paris)
164 **Gauguin.** *Lupta lui Iacob cu îngerul*, 1889 (National Gallery, Edinburg)
165 **Gauguin.** *Cristosul galben*, 1889 (Fosta colecție Paul Rosenberg)
166 **Gauguin.** *Spiritul morților veghează*, 1892 (Colecția A. Conger Goodyear, New York)
167 **Gauguin.** *Pescari*, 1891 (Colecție particulară)
168 **Gauguin.** *Tînăra fată din Tahiti, Vahine no te Tiare*, 1891 (Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhaga)
169 **Gauguin.** *Arii Matamoe*, 1892 (Colecția Lerolle, Paris)
170 **Gauguin.** *Te Aa no Areois* (Regina Areois-ilor), 1892 (Colecția William S. Paley, New York)
171 **Gauguin.** *Adorație*, 1902 (Colecție particulară, New York)
172 **Gauguin.** *No te aha oe riri* (Oh ! ești geloasă), 1896 (Art Institute, Chicago)
173 **Gauguin.** *Calul alb*, 1893 (Musée de l'Impressionnisme, Paris)
174 **Gauguin.** *De unde venim? Cine sîntem? Încotro mergem?* 1897 (Museum of Fine Arts, Boston)
175 **Gauguin.** *Mahana no Atua* (Ziua Domnului), 1894 (Art Institute, Chicago)
176 **Gauguin.** *Detaliu* din fig. 174
177 **Gauguin.** *Chemarea*, 1902 (Colecția George Wildenstein, New York)
178 **Gauguin.** *Nativitate*, 1902 (Fosta colecția Vollard, Paris)
179 **Van Gogh.** *Grădini mici pe colina Montmartre*, 1887 (Gemeente Museum, Amsterdam)
180 **Van Gogh.** *Malurile Senei*, 1886—1888 (Colecția V. W. Van Gogh, Laren)
181 **Van Gogh.** *Autoportret*, 1888 (Rijksmuseum, Amsterdam)
182 **Van Gogh.** *Țărani mîncînd cartofi*, 1885 (Colecția V. W. Van Gogh, Laren)

183 **Van Gogh.** *Natură moartă cu statuetă de gips*, 1886—1888 (Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo)

184 **Van Gogh.** *La Crau*, iunie 1888 (Colecţia V. W. Van Gogh, Laren)

185 **Van Gogh.** *Podul mobil*, mai 1888, (Museul Wallraj-Richartz, Colonia)

186 **Van Gogh.** *Pomul înflorit*, aprilie, 1888, Arles (Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo)

187 **Van Gogh.** *Casa lui Vincent la Arles*, septembrie 1888 (Colecţia V. W. Van Gogh, Laren)

188 **Van Gogh.** *Stînjenei*, mai 1889, Saint-Rémy (Colecţia Jacques Doucet Neuilly-sur-Seine)

189 **Van Gogh.** *Floarea-soarelui*, august 1888, Arles (National Gallery, Londra)

190 **Van Gogh.** *Livadă de măslini*, noiembrie 1889, Saint-Rémy (Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo)

191 **Van Gogh.** *Grîul galben şi chiparoşii*, septembrie 1889 (Tate Galery, Londra)

192 **Van Gogh.** *Camera de culcare a lui Van Gogh la Arles*, octombrie 1888, Arles (Colecţia V. W. Van Gogh, Laren)

193 **Van Gogh.** *La poalele Alpinelor*, mai 1890, Saint-Rémy (Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo)

194 **Van Gogh.** *Prăpastia* (Les Fontettes), decembrie 1889 (Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo)

195 **Van Gogh.** *Trandafiri albi*, 1890 (Colecţia D-nei Albert D. Lasker, New York)

196 **Van Gogh.** *Omul cu pipa, autoportret*, ianuarie-februarie 1889 (Fosta colecţie Paul Rosenberg, New York)

197 **Van Gogh.** *Arleziana* (D-na Ginoux), noiembrie 1888 (Colecţia Adolphe Lewisohn, New York)

198 **Van Gogh.** *Factorul poştal Roulin*, august 1888 (Museum of Fine Arts, Boston)

199 **Van Gogh.** *Noapte înstelată*, iunie 1889, Saint-Rémy (Museum of Modern Art, New York)

200 **Van Gogh.** *Portretul doctorului Gachet*, iunie 1890, Auvers (Colecţia Gachet, Auvers-sur-Oise)

201 **Toulouse-Lautrec.** *Tînără femeie aşezată la o masă*, 1889 (Colecţia V. W. Van Gogh, Laren)

202 **Toulouse-Lautrec.** *Spălătoreasa*, 1889 (Colecţia d-nei Dortu, Paris)

203 **Toulouse-Lautrec.** *A la Mie* (În sănătatea iubitei), 1891 (Museum of Fine Arts, Boston)

204 **Toulouse-Lautrec.** *La Goulue între sora ei şi o dansatoare*, 1892 (Colecţia Gaston Bernheim de Villers, Paris)

205 **Toulouse-Lautrec.** *La Goulue dansează* sau *Les Almées*, 1895 (Musée de l' Impressionnisme, Paris)

206 **Toulouse-Lautrec.** *În salonul din strada Moulins*, 1894 (Musée d'Albi)

207 **Toulouse-Lautrec.** *Portretul lui Paul Leclercq*, 1897 (Musée de l'Impressionnisme, Paris)

208 **Toulouse-Lautrec.** *Portretul lui Félix Fénéon* (detaliu din fig. 205)

209 **Toulouse-Lautrec.** *Femeia-clovn Cha-U-Kao*, 1895 (Colecţia William Powell Jones, Cleveland)

210 **Toulouse-Lautrec.** *Portretul lui Cipa Godewski*, 1896 (Colecţia Edward G. Robinson, Beverly Hills)

211 **Toulouse-Lautrec.** *Miss May Belfort*, 1895 (Colecţia Gaston Bernheim de Villers, Paris)

212 **Toulouse-Lautrec.** *La Moulin-Rouge: femeia clovn Cha-U-Kao*, 1895 (Colecţia Oskar Reinhart) Winterthur

213 **Toulouse-Lautrec.** *Englezoaica de la Star, la Havre*, 1899 (Musée d'Albi)

Următoarele fotografii reproduse în această carte provin de la agenția:

Réunion des Musées Nationaux: Fig. Nr. 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 17, 18, 21, 22, 24, 27, 28, 29, 33, 39, 40, 41, 42, 49, 53, 55, 56, 57, 61, 62, 81, 97, 102, 121, 123, 126, 135, 136, 144, 148, 156, 159, 162, 165, 166, 172, 173, 190, 191, 192, 195, 201, 202, 207, 208, 211, 212, 217.

TABLA DE MATERII

Capitolul I *Edouard Manet* 5
Capitolul II *Edgar Degas* 21
Capitolul III *Claude Monet* 36
Capitolul IV *Camille Pissarro* 48
Capitolul V *Alfred Sisley* 57
Capitolul VI *Pierre-Auguste Renoir* 66
Capitolul VII *Paul Cézanne* 83
Capitolul VIII *Georges Seurat* 98
Capitolul IX *Paul Gauguin* 109
Capitolul X *Vincent Van Gogh* 123
Capitolul XI *Henri de Toulouse-Lautrec* 138

Epilog 148

Bibliografie generală 151

Lista ilustrațiilor 167

1. **Manet.** *Dejunul pe iarbă*, 1863

2. **Manet.** *Olympia*, 1863

3. **Manet.** *Lola de Valencia*, 1862

4. **Manet.** *Muzică la Tuileries*, 1860

5. **Manet.** *Le Fifre* (Copil de trupă cu piculina), 1866

6. **Manet.** *Dejunul la atelier*, 1868

7. **Manet.** *Soldat cercetîndu-şi puşca*, 1867

8. **Manet.** *Pe plajă*, 1873

9. **Manet.** *Portretul lui Zola*, 1868

10. **Manet.** *La moş Lathuile*, 1879

11. **Manet.** *Curse la Longchamp*, 1864

12. **Manet.** *Vas cu bujori*, 1864—1865

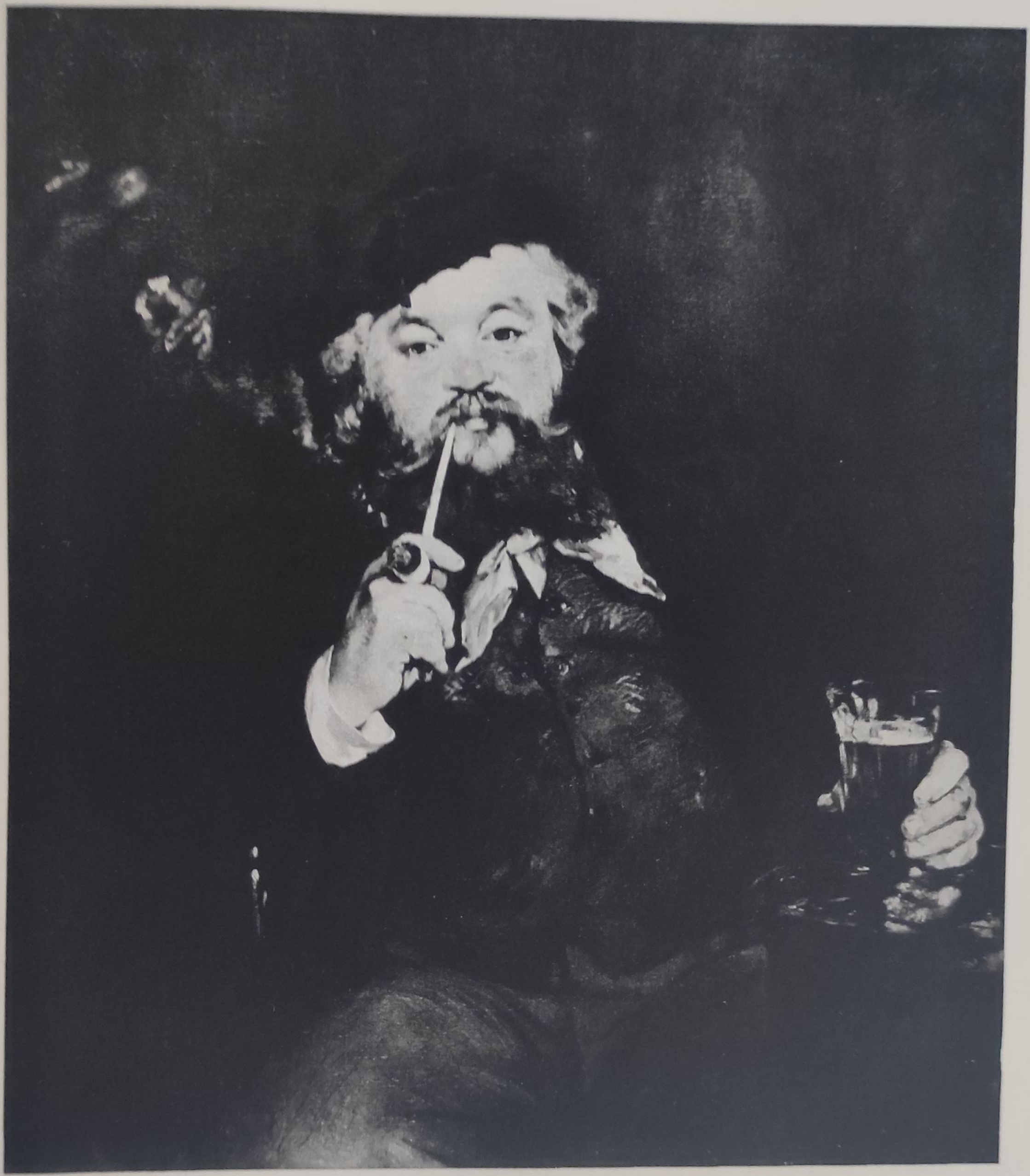
13. **Manet.** *Partida de crochet la Paris*, 1873

14. **Manet.** *Berthe Morisot cu manşon*, 1869

15. **Manet.** *Pavatorii, strada Mosnier*, 1878

16. **Manet.** *Portul Bordeaux*, 1871

17. **Manet.** *Le Bon Bocè* (Halba de bere), 1873



18. **Manet.** *Canal Grande din Venetia*, 1875

19. **Manet.** *Argenteuil*, 1874

20. **Manet.** *Modelul barului de la Folies-Bergère*, 1881

21. **Manet.** *La serveuse des bocks* (Chelneriţa), 1878

22. **Manet.** *Un bar la Folies-Bergère*, 1881

23. **Degas.** *Familia Bellelli*, 1860—1862

24. **Degas.** *Dl. şi D-na Morbilli*, 1867

25. **Degas.** *Scenă de război din evul mediu*, 1865

26. **Degas.** *Biroul bumbacului*, 1873

27. **Degas.** *Trăsură la curse*, 1870—1873

28. **Degas.** *La curse*, 1877—1880

29. **Degas.** *Portret de tînără femeie*, 1867

30. **Degas.** *Orchestra Operei*, 1868—1869

31. **Degas.** *Dansatoare legîndu-şi sandalele*, după 1890

32. **Degas.** *Repetiţie de dans*, 1875—1877

33. **Degas.** *Femei în fața cafenelei, seara*, 1877

34. **Degas.** *Absintul*, 1876

35. **Degas.** *Le café-concert des Ambassadeurs (Varieteul Ambasadorilor)*, 1876—1877

36. **Degas.** *Foaierul dansatoarelor de la Operă*, 1872

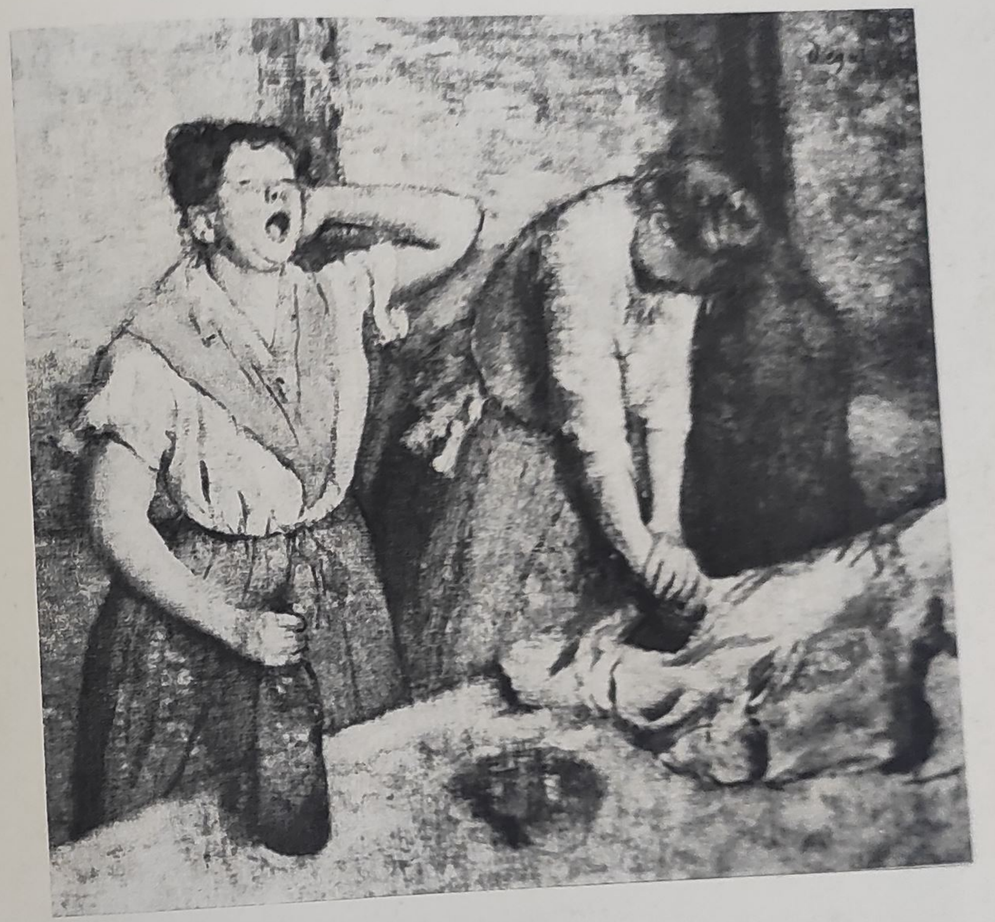
37. **Degas.** *Repetiție în foaierul dansatoarelor*, 1875

38. **Degas.** *După baie*, 1899

39. **Degas.** *Diego Martelli*, 1879

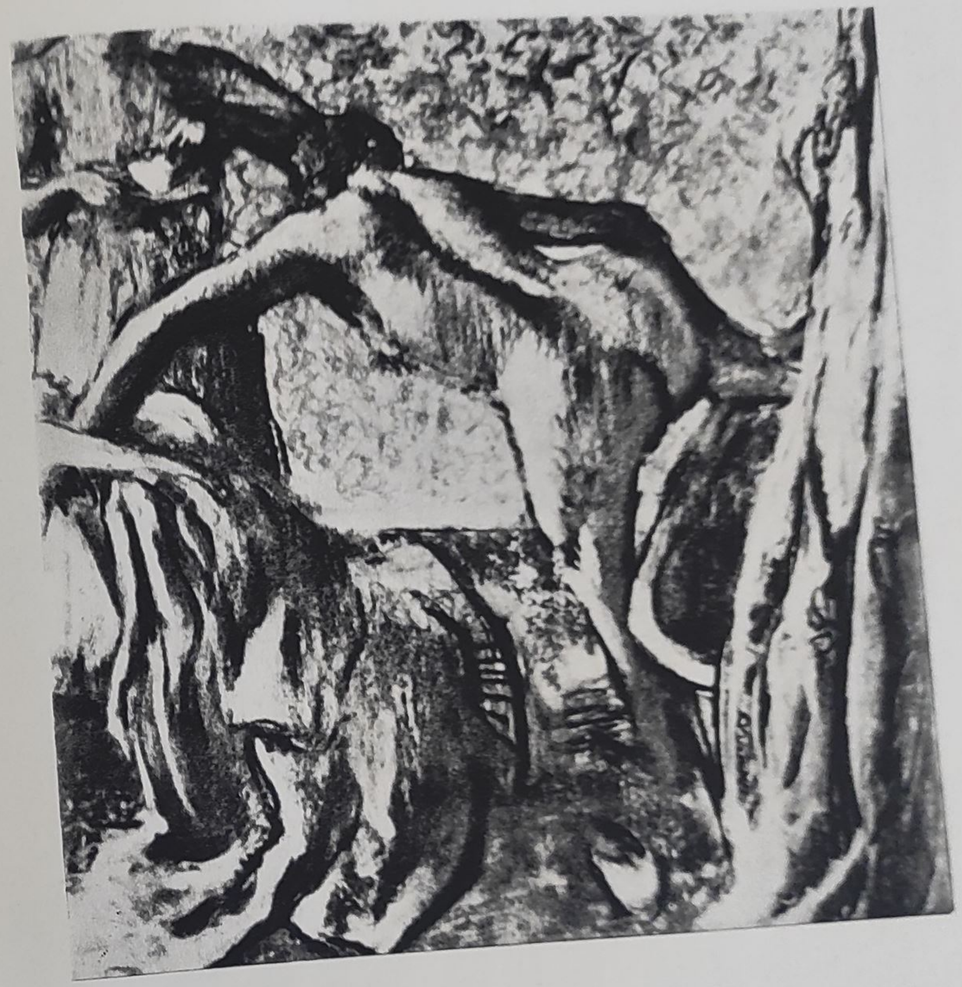
40. **Degas.** *Femei pieptănîndu-se*, prin 1876—1878

41. Degas. *Cada*, 1886



42. Degas. *Călcătoresele*, prin 1884

43. Degas. *Ieșirea din baie*, prin 1895



44. Degas. *Micul dejun după baie*, prin 1895—1898

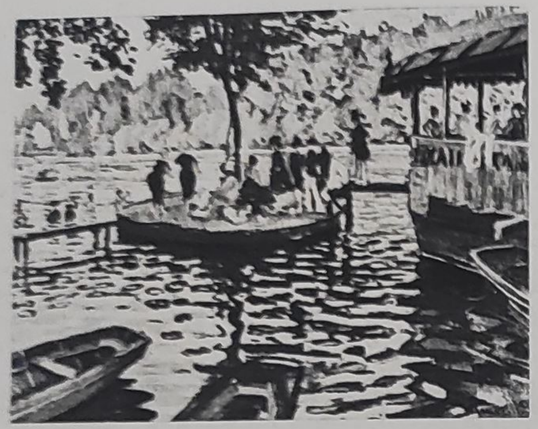
45. Monet. *Argenteuil-sur-Seine*, 1868

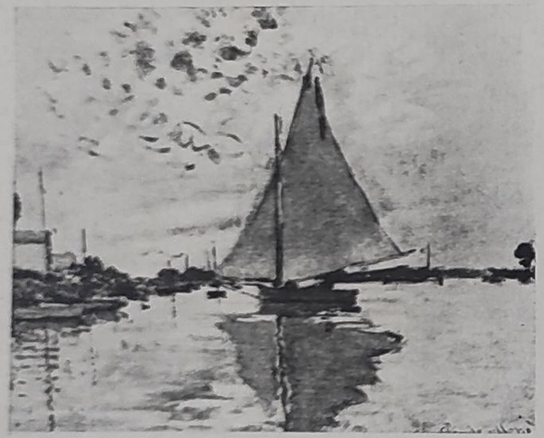
46. Monet. *Gare Saint-Lazare*, 1864

47. Monet. *Camille, ou Donna au robbia verde*, 1866

48. Monet. *Saint-Germain l'Auxerrois*, 1866

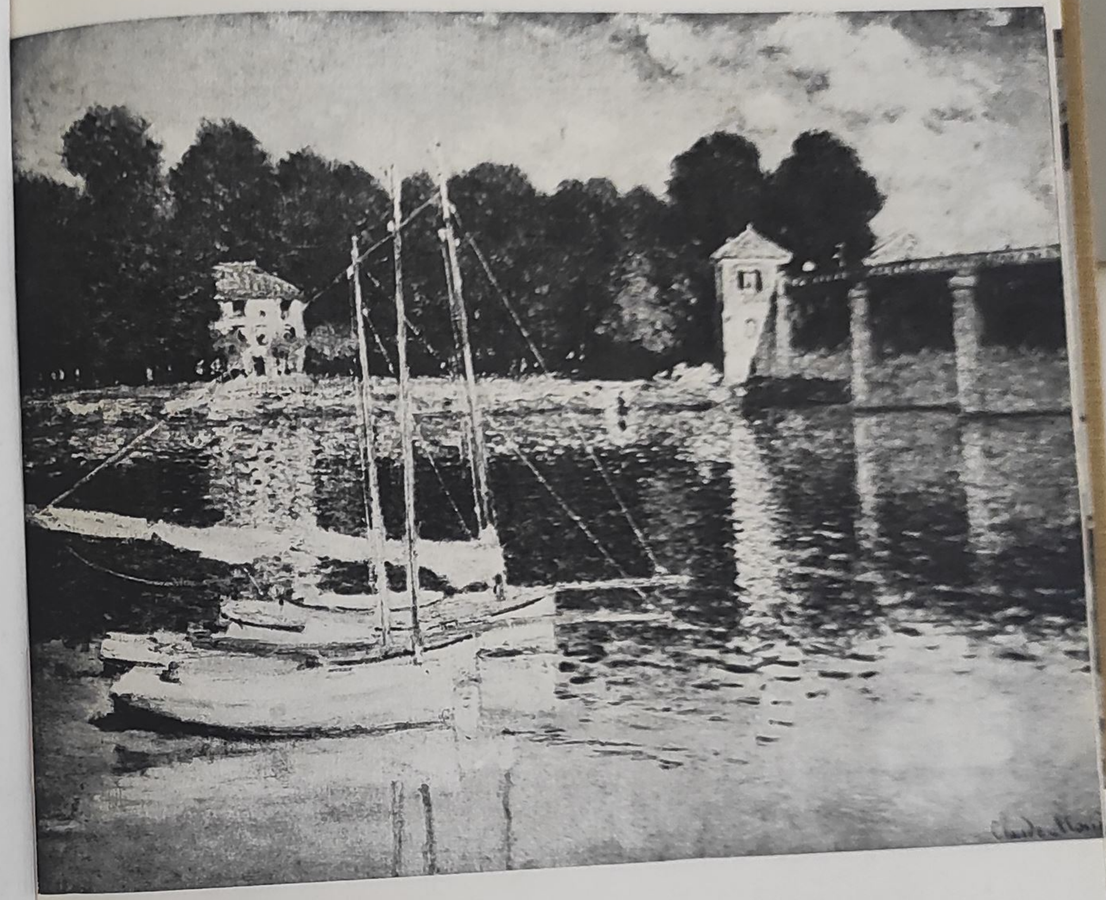
49. Monet. *Femei în grădină*, 1867



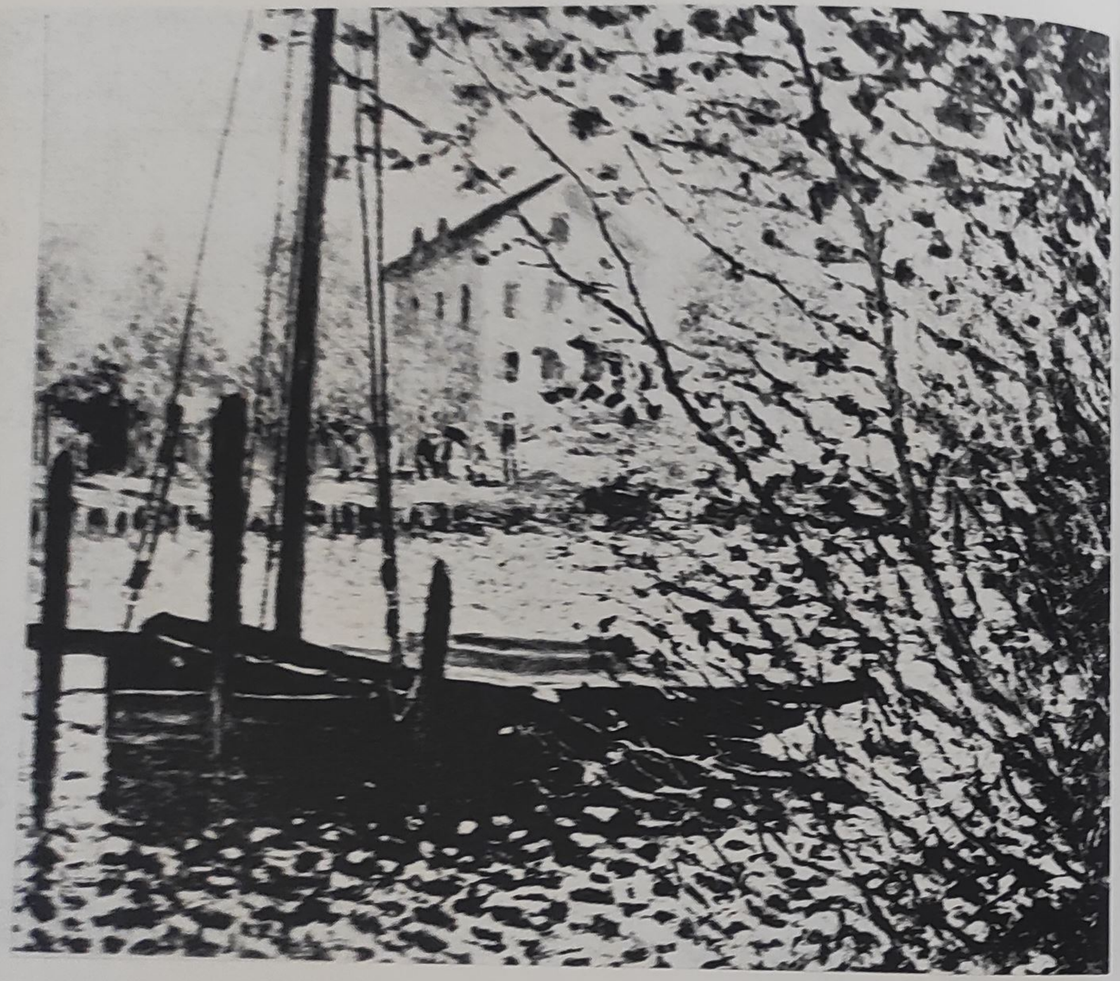


50. **Monet.** *La Grenouillère*, 1869

51. **Monet.** *Barcă cu pînze la Argenteuil*, 1873



52. **Monet.** *Podul de la Argenteuil*, 1874



53. Monet. *Maluriile apei*, 1874

54. Monet. *Gara Saint-Lazare*, 1877

55. **Monet.** *Dezgheţul*, 1880

56. **Monet.** *Bărci la Argenteuil*, 1875

57. **Monet.** *Bărci în timpul iernii*, 1885

58. **Monet.** *Clăi, sfîrşit de vară*, 1891

59. **Monet.** *Plopii de pe malul Eptei*, 1890

60. Monet. *Bazin cu nuferi, armonie în roz*, 1900

61. Monet. *Catedrala din Rouen. Intrare și turnul Albane*, 1894

62. Pissarro. *Podeful, Pontoise*, 1875

63. Pissarro. *Coasta Jallais de la Pontoise*, prin 1867

64. **Pissarro.** *Uliță de sat, Auvers-sur-Oise*, 1873

65. **Pissarro.** *Împrejurimile orașului Louveciennes, Drumul*, 1871

66. **Pissarro.** *Drumul spre Osny, Pontoise*, 1872

67. **Pissarro.** *Mătușa Larchevêque*, 1880

68. **Pissarro.** *Claia*, 1873

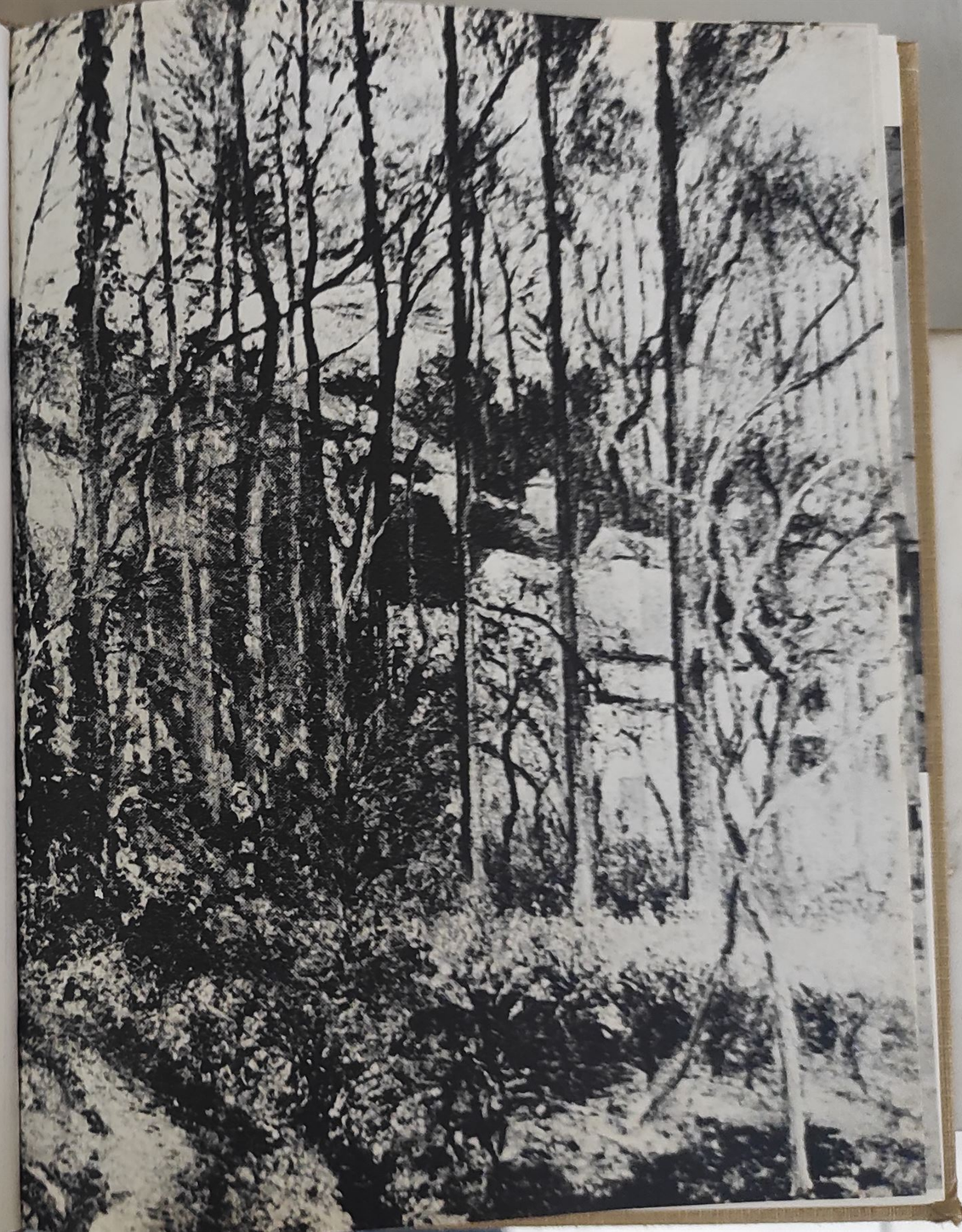
69. **Pissarro.** *Țărancă împingînd o roabă*, 1874

70. **Pissarro.** *Podul cel Mare, Rouen*, 1896

71. **Pissarro.** *Ecluza de la Bougival*, prin 1869

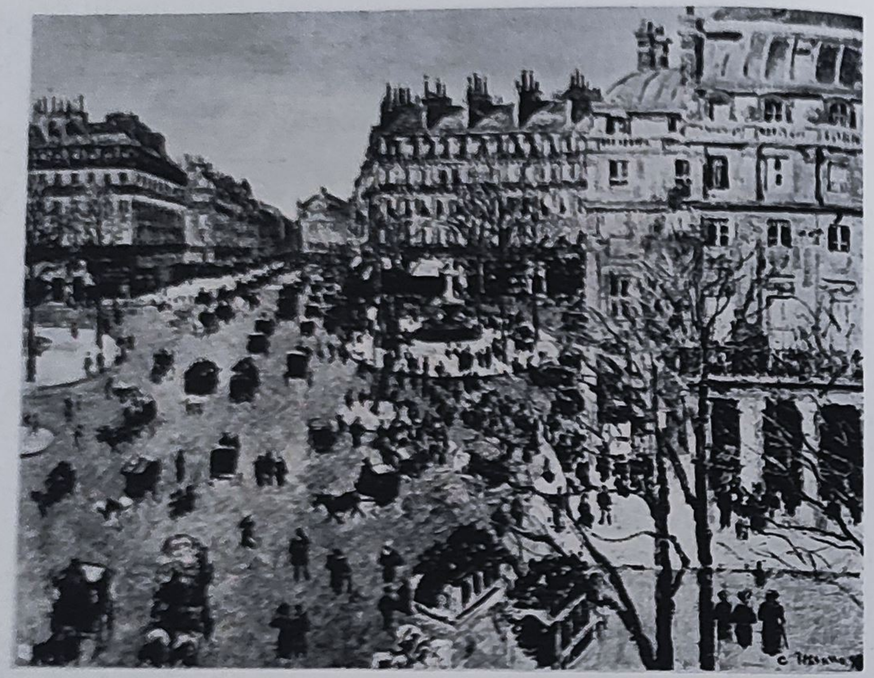
72. Pissarro. *Viroagă, vedere spre Epluches*, 1881

73. Pissarro. *Colnicul boilor, Pontoise*, 1877



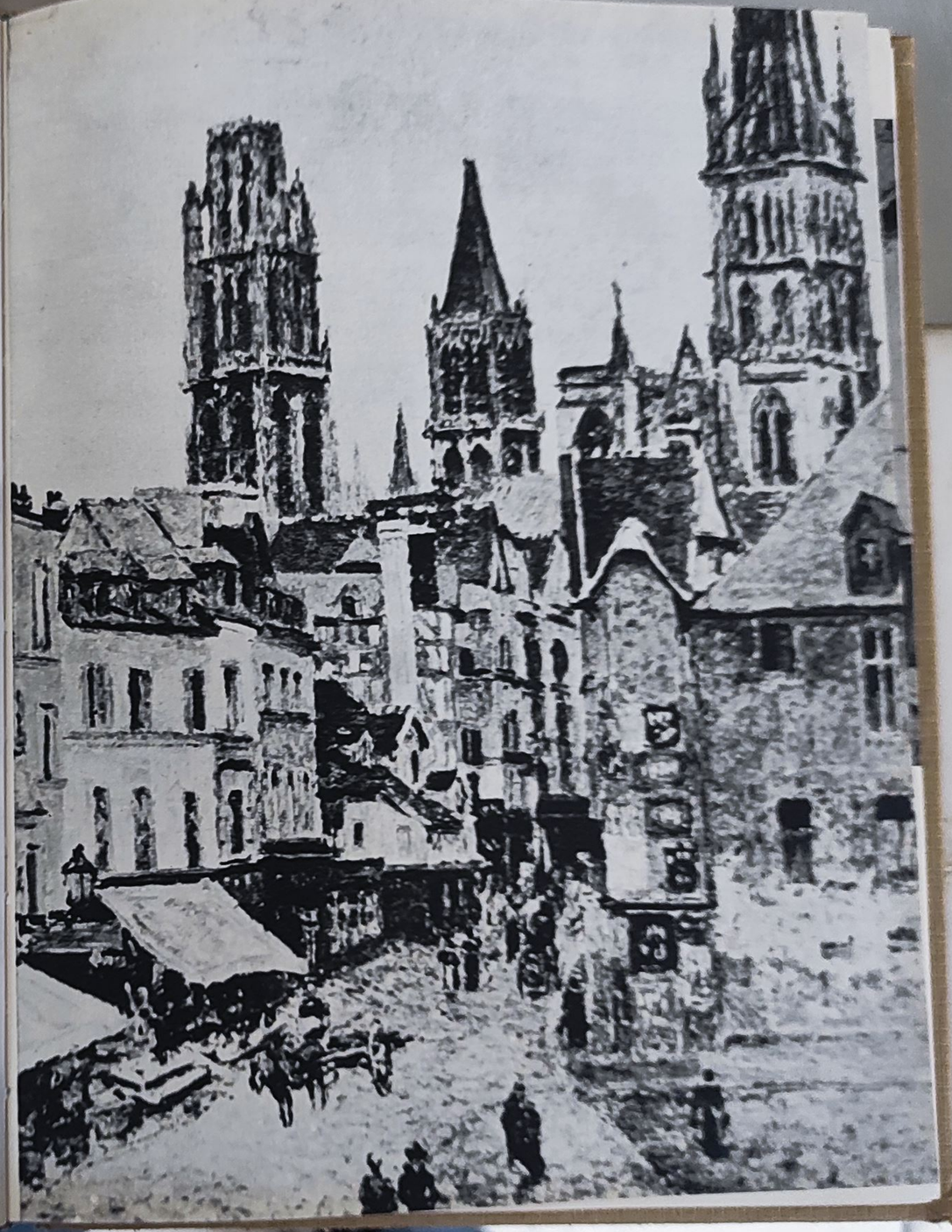
74. **Pissarro.** *Grădină de zarzavat şi pomi înfloriţi, primăvara, Pontoise,* 1877

75. **Pissarro.** *Femei la scăldat,* 1894



76. **Pissarro.** *Piața Teatrului Francez, efect de soare,* 1898

77. **Pissarro.** *Strada Băcăniei la Rouen, dimineața, timp mohorît,* 1898



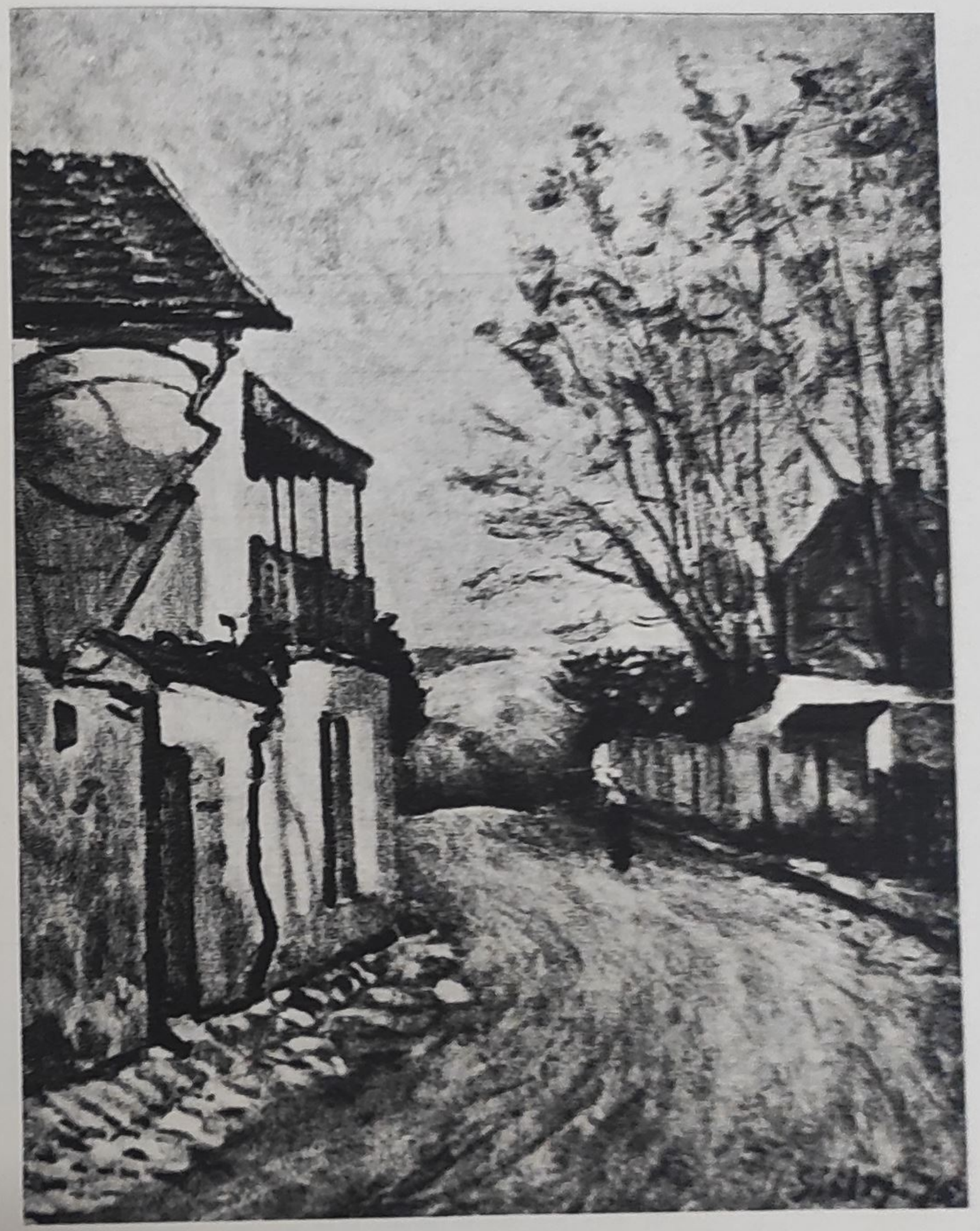
78. **Sisley.** *Port-Marly*, 1873

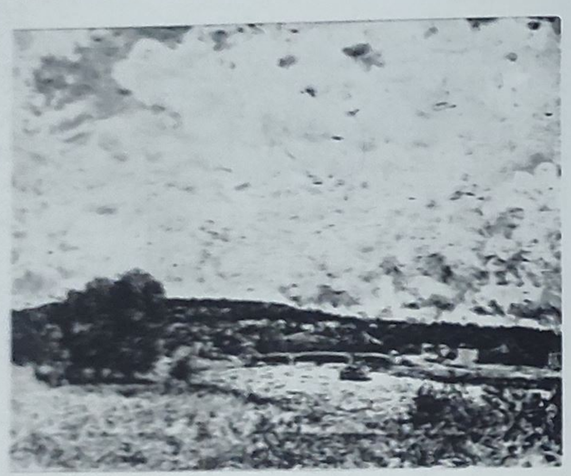
79. **Sisley.** *Marginea pădurii de la Fontainebleau*, 1865

80. **Sisley.** *Piața mică, Argenteuil*, 1872

81. Sisley. *Barca în timpul inundației*, 1876

82. Sisley. *Drumul Prințesei la Louveciennes, seara*, 1875





83. **Sisley.** *Peisaj*, 1876

84. **Sisley.** *Sena la Suresnes*, 1877

85. **Sisley.** *Louecienne*s, *Inălțimile de la Marly*, 1873

86. **Sisley.** *Podul de la Moret,* spre 1894

87. **Sisley.** *Apus de soare pe rîul Loing, Saint-Michel, Moret,* 1889

88. **Sisley.** *Efect de zăpadă la Louveciennes,* 1874

89. Sisley. *Canalul Saint-Martin, la Paris,* 1870

90. Sisley. *O cocioabă la Sablons,* 1885

91. **Renoir.** *La Grenouillère,* prin 1867

92. **Renoir.** *Lise,* 1867

93. **Renoir.** *Pont-Neuf*, 1872

94. **Renoir.** *Estaque*, 1882

95. **Renoir.** *Paul Durand-Ruel*, 1910

96. **Renoir.** *Peisaj*, prin 1910

97. **Renoir.** *Grandes Baigneuses* (Femei la scăldat), 1887

98. **Renoir.** *Prînzul vîslaşilor*, 1881

99. **Renoir.** *Femeie la scăldat*, 1881

100. **Renoir.** *Fată cu pălărie de paie*, prin 1879

101. **Renoir.** *Doamna Charpentier și copiii ei*, 1878

102. **Renoir.** *Prima ieșire*, prin 1876

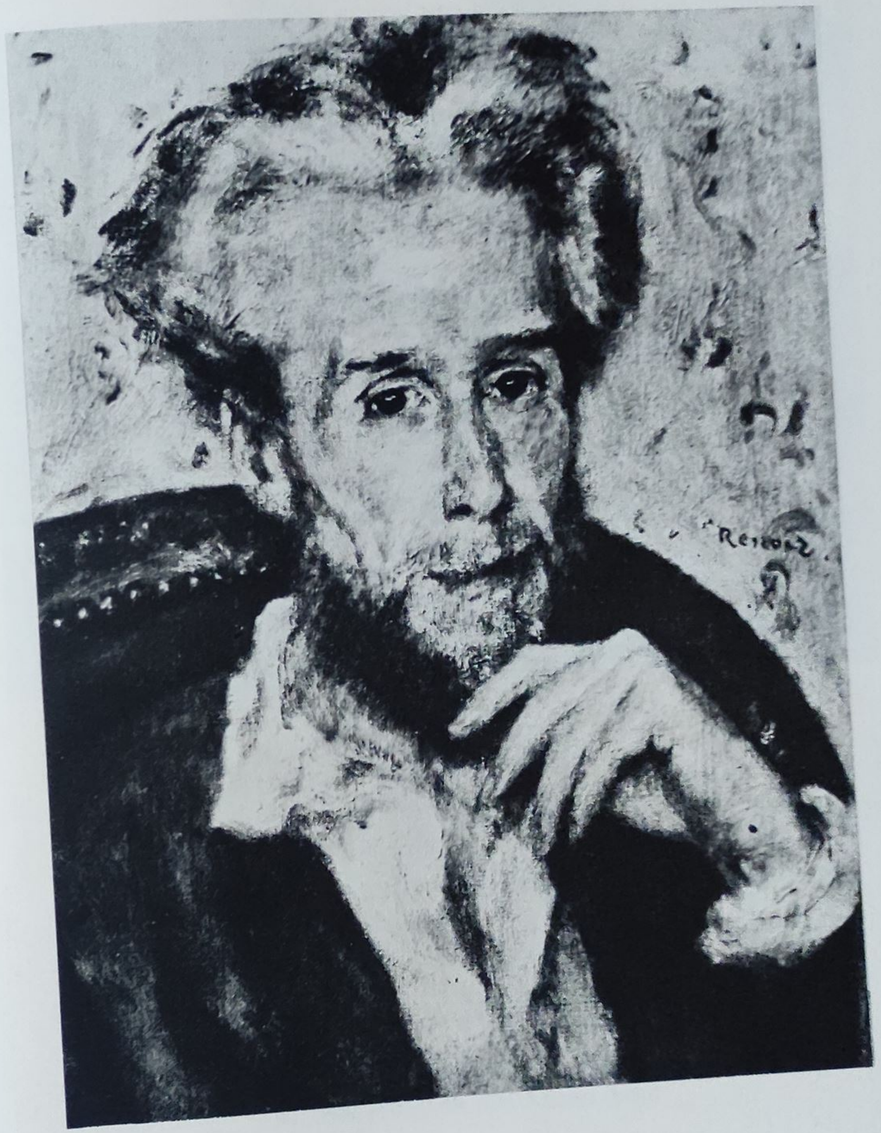
103. **Renoir.** *Portretul domnişoarei Romaine Lacaux*, 1864

104. **Renoir.** *Femeia cu umbrela*, prin 1876

105. **Renoir.** *Copilul cu stropitoarea*, 1876

106. **Renoir.** *Femeie la baie*, 1876

107. **Renoir.** *Portretul lui Victor Chocquet*, 1876



108. **Renoir.** *A la Grenouillère*, 1879

109. **Renoir.** *Le Moulin de la Galette*, 1876

110. **Renoir.** *Femei la scăldat și crabul*, prin 1897

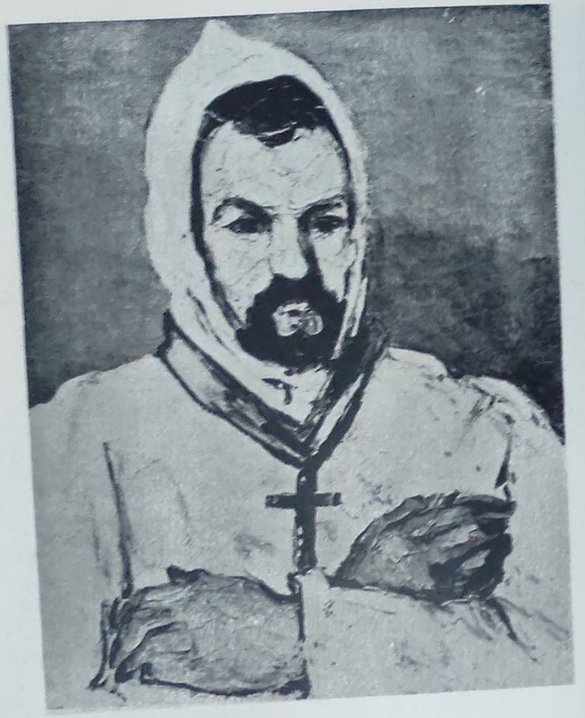
111. **Renoir.** *Fată tînără*, prin 1890

112. **Renoir.** *Tors de femeie*, 1905

113. **Renoir.** *După baie*, 1913

114. **Renoir.** *Femei la scăldat*, prin 1918

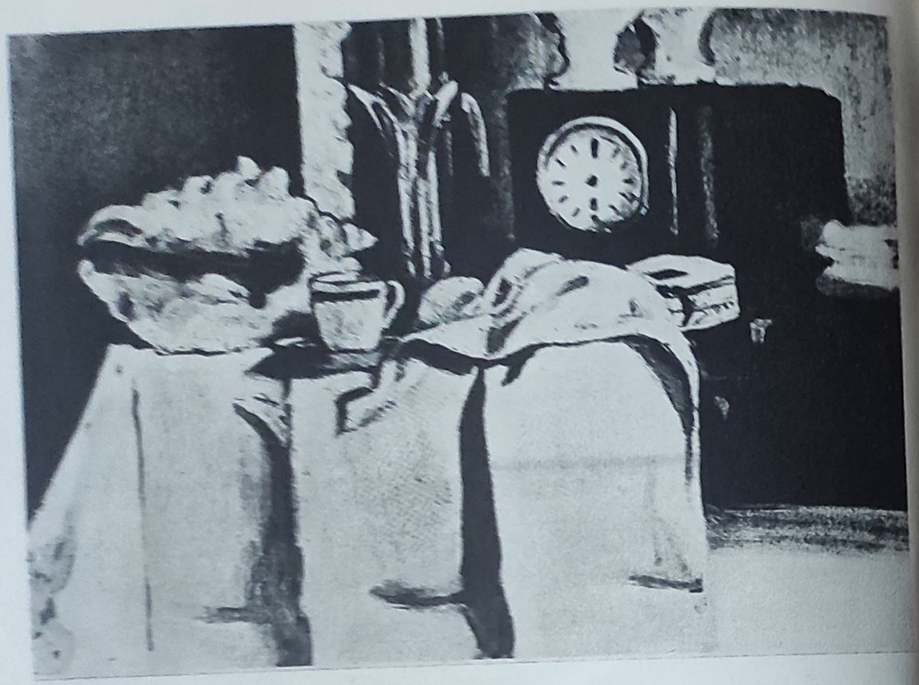
115. **Renoir.** *Gabrielle la oglindă*, 1910



116. **Cézanne.** *Portret de călugăr*, 1865—1867

117. **Cézanne.** *Pastorală*, 1870

118. **Cézanne.** *Zăpada topită la Estaque*, prin 1870



119. **Cézanne.** *Ornicul negru*, 1869—1871

120. **Cézanne.** *Casa spînzuratului, Auvers-sur-Oise*, 1872—1873

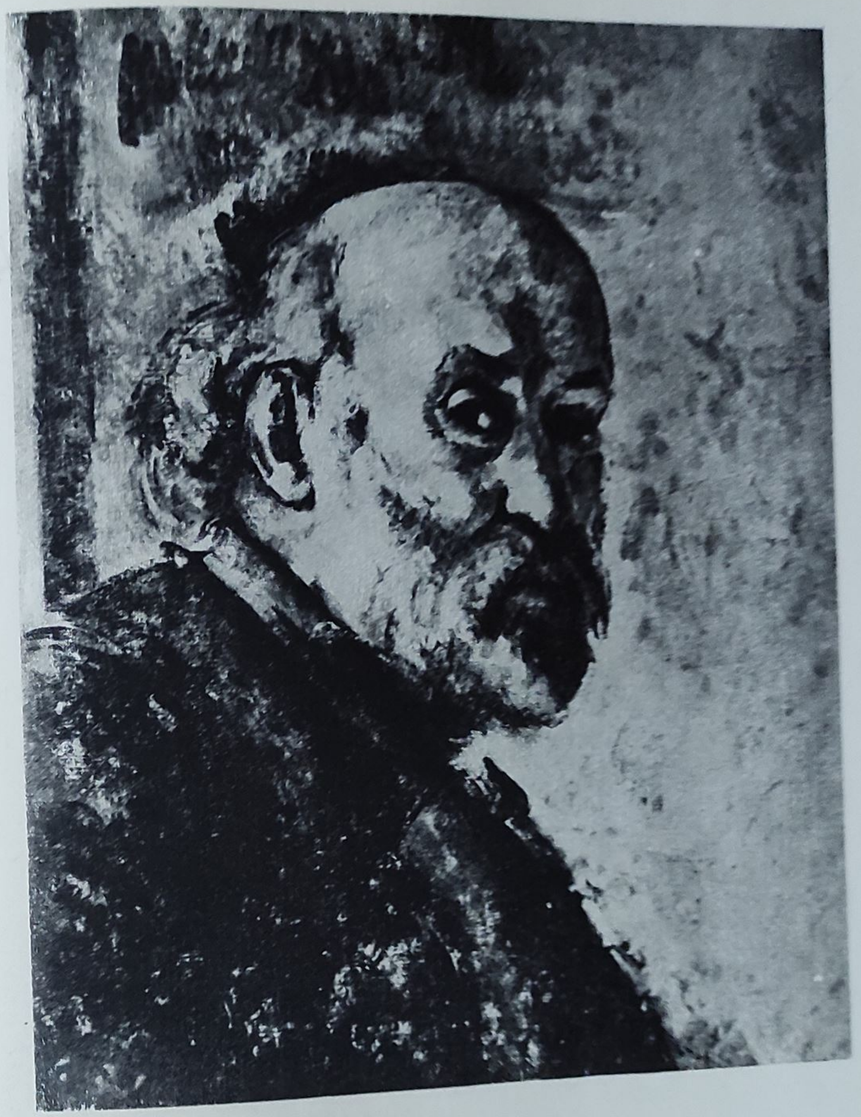
121. **Cézanne.** *Portretul lui Victor Chocquet*, 1876—1877

122. **Cézanne.** *Natură moartă*, 1873

126. **Cézanne.** *Golful Marsiliei, văzut din Estaque*, 1883—1885

127. **Cézanne.** *Case la Estaque*, 1882—1885

128. **Cézanne.** *Portretul lui Paul Cézanne*, 1890—1894



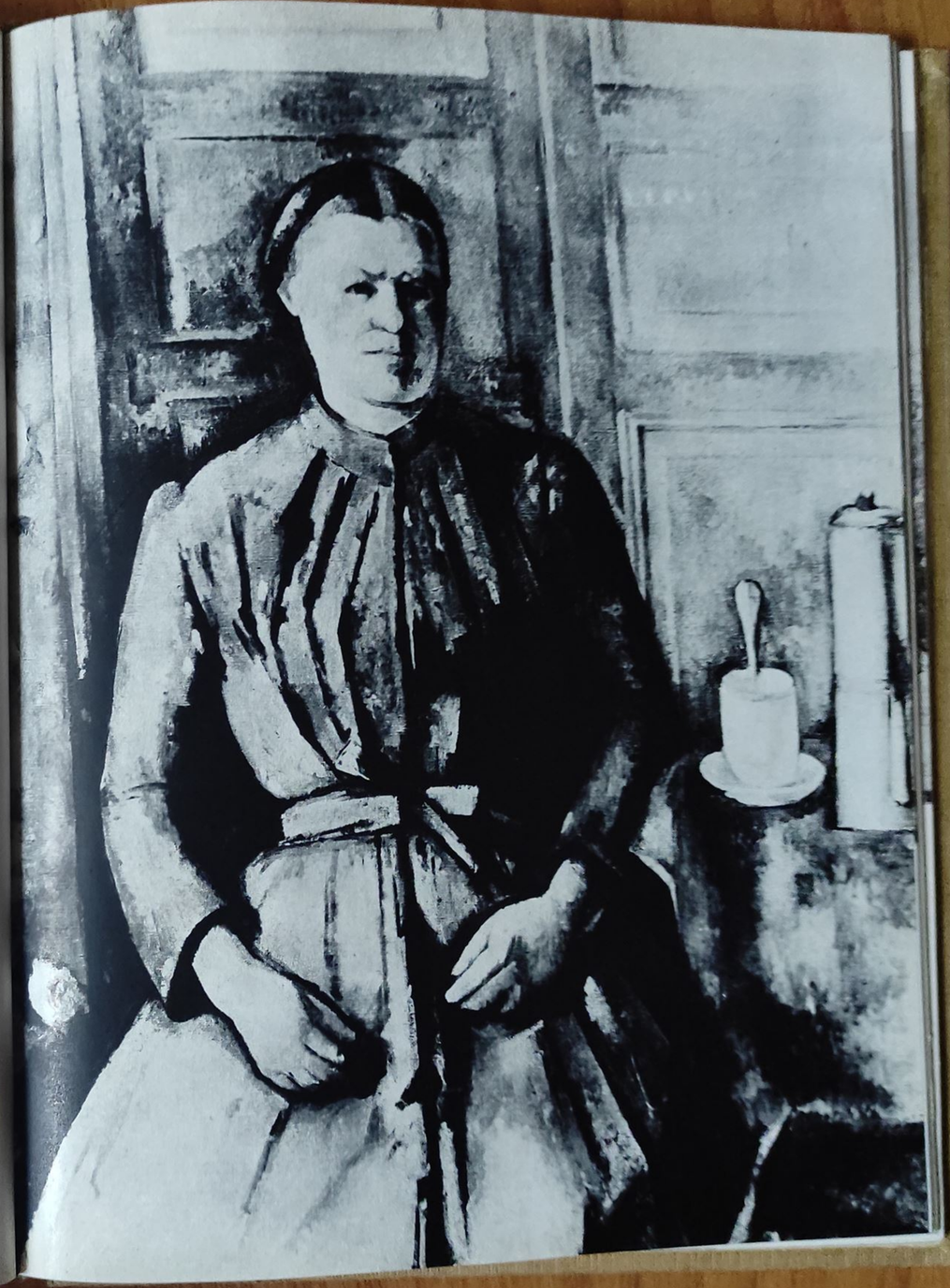
129. **Cézanne.** *Muntele Sainte-Victoire cu pinul cel mare*, 1885—1887

130. **Cézanne.** *Muntele Sainte-Victoire, în apropiere de Gardanne*, 1885—1886

131. **Cézanne.** *Doamna Cézanne în seră*, prin 1890

132. **Cézanne.** *Masa de bucătărie,* 1888—1890

133. **Cézanne.** *Femeia cu cafetiera,* 1890—1894

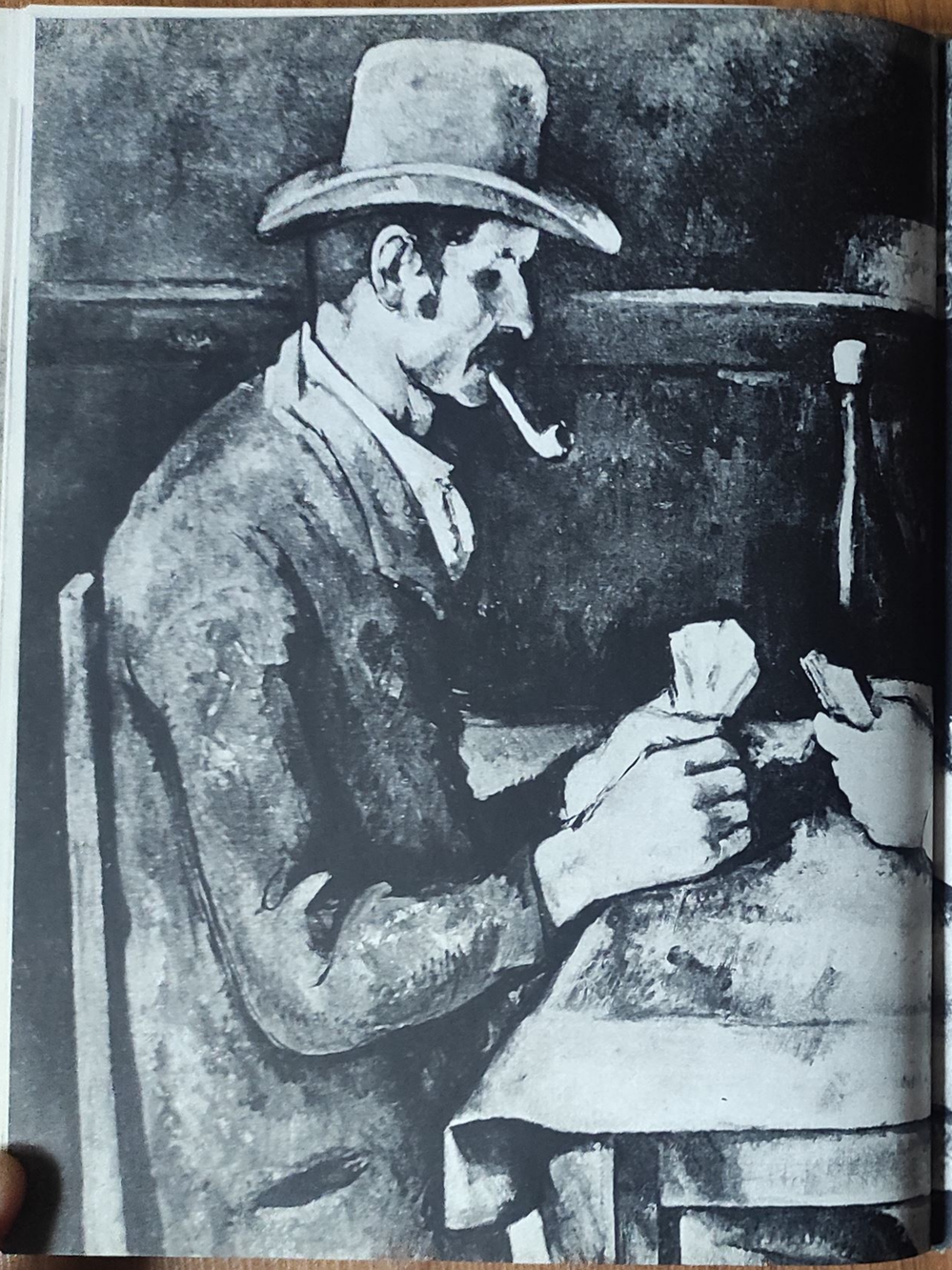


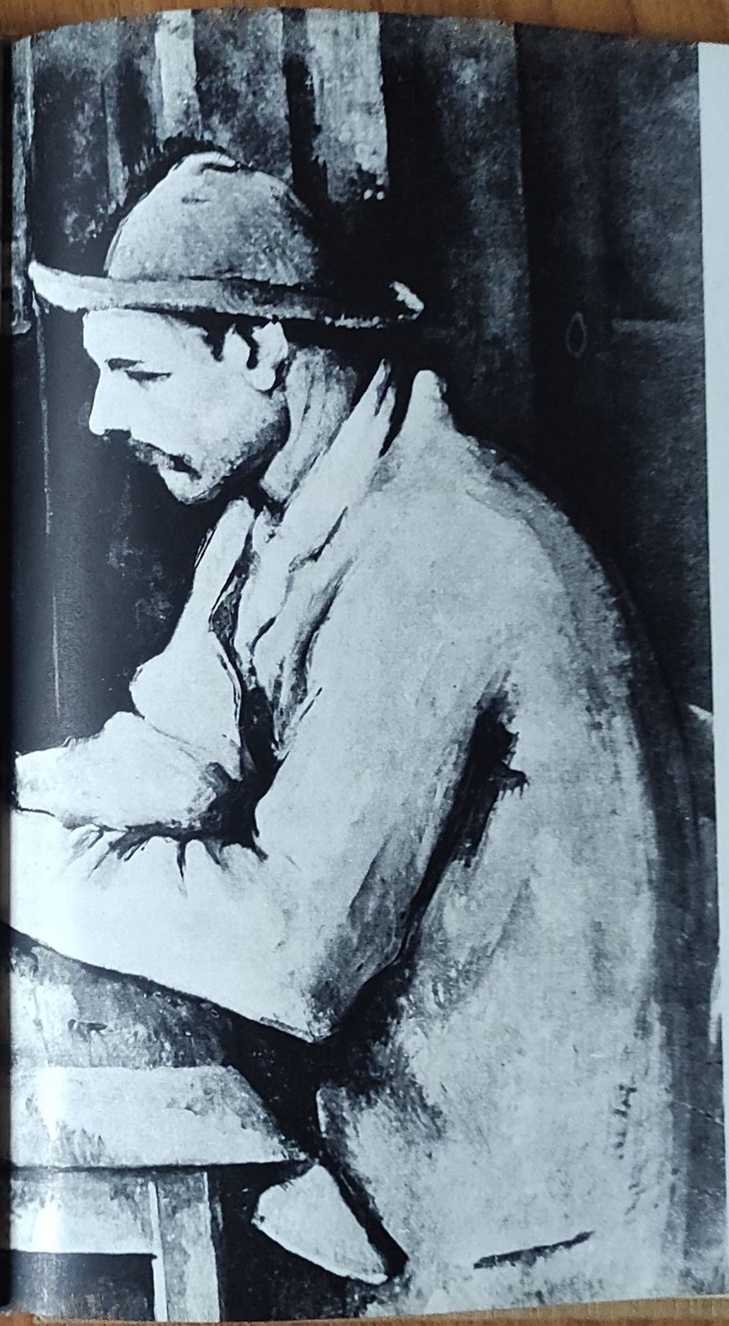
134. Cézanne. *Muntele Sainte-Victoire*, 1894—1900

135. Cézanne. *Muntele Sainte-Victoire*, 1904—1906

136. Cézanne. *Natură moartă*, 1895—1900

137. Cézanne. *Jucătorii de cărți*, 1890—1892

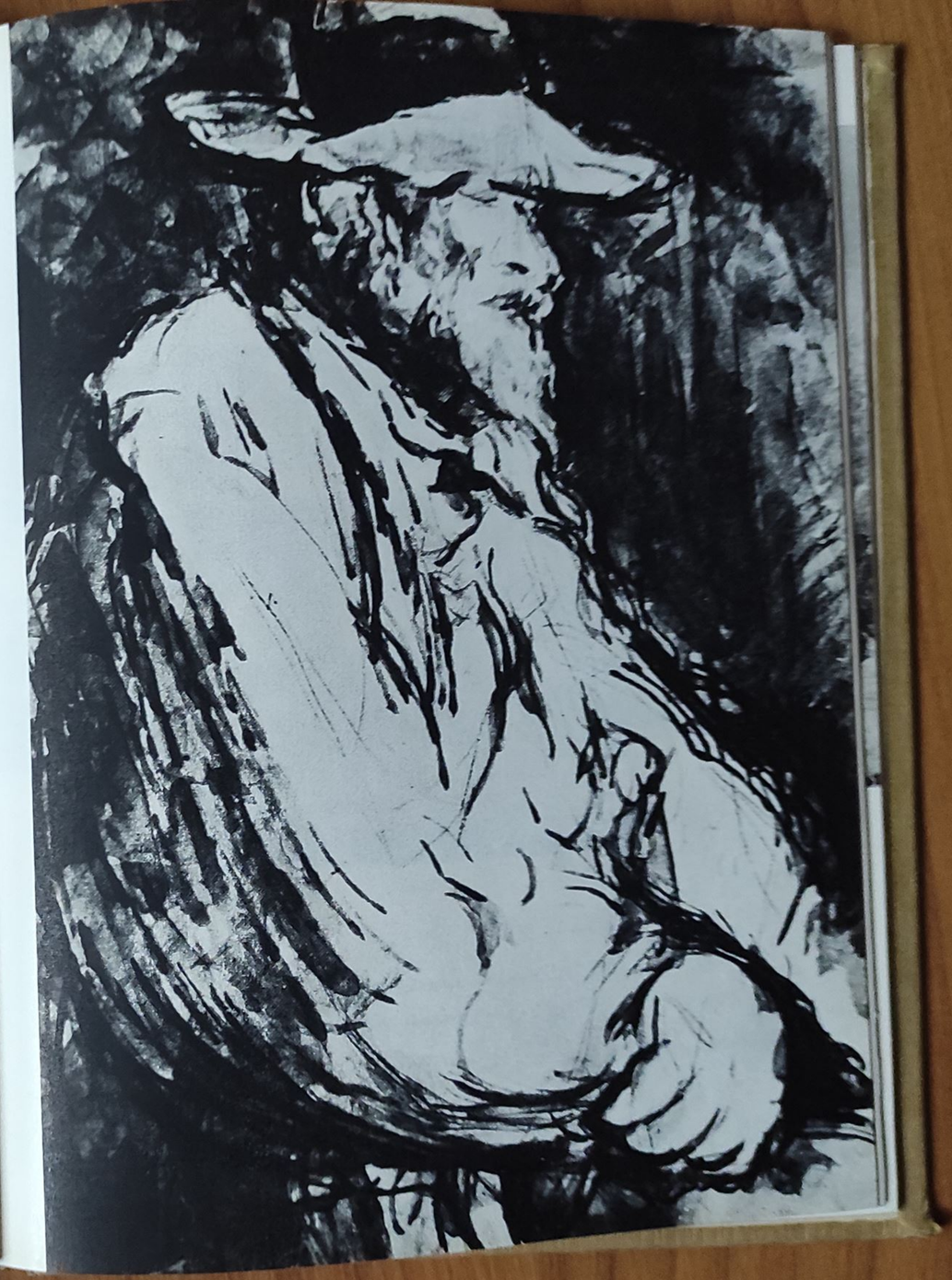


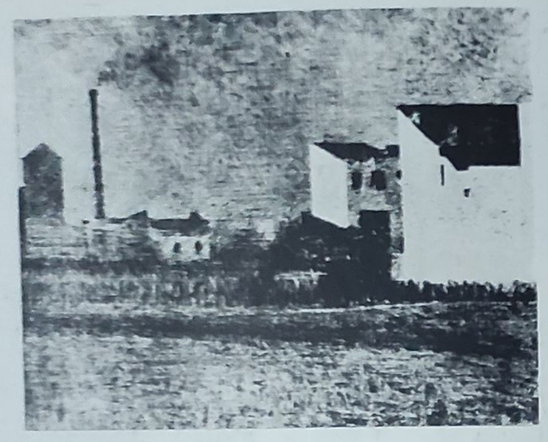


138. **Cézanne.** *Lacul Annecy*, 1896

139. **Cézanne.** *Baigneuses* (Femei la scăldat), 1900—1906

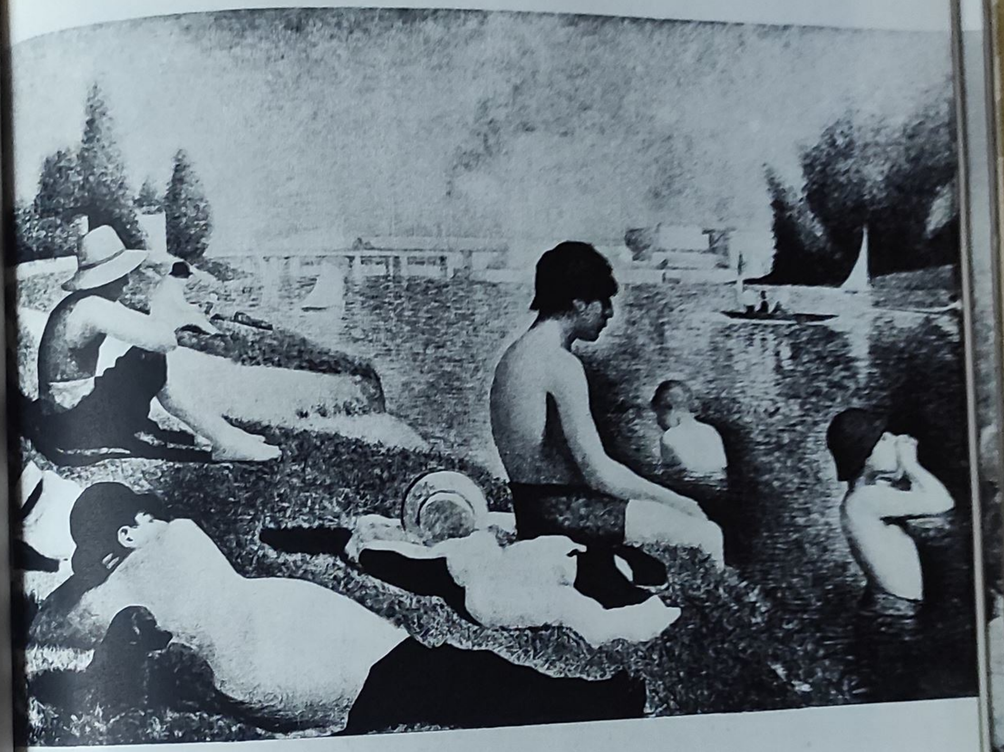
140. **Cézanne.** *Portretul lui Vallier.* (acuarelă), 1906



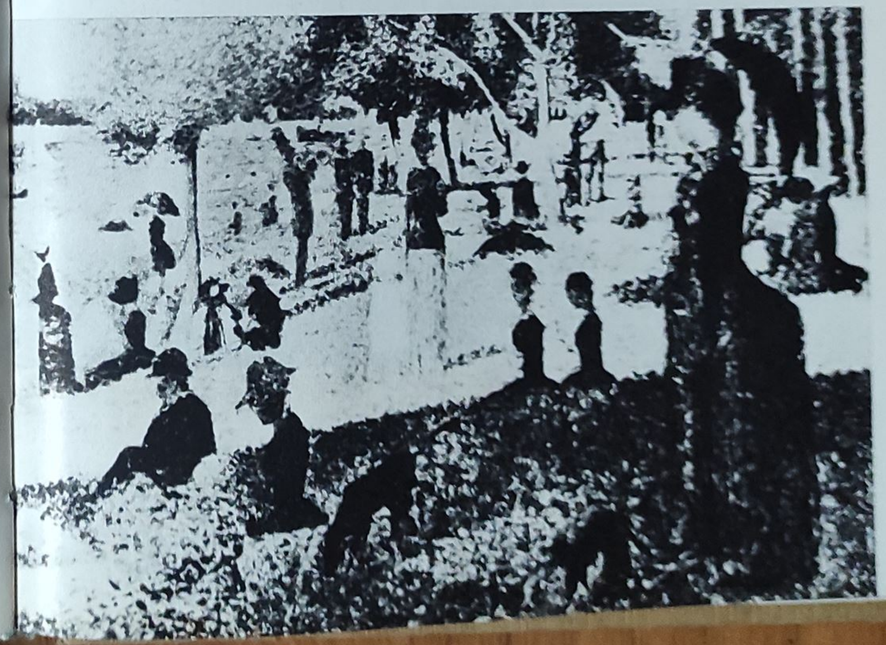


141. **Seurat.** *Suburbie*, 1883

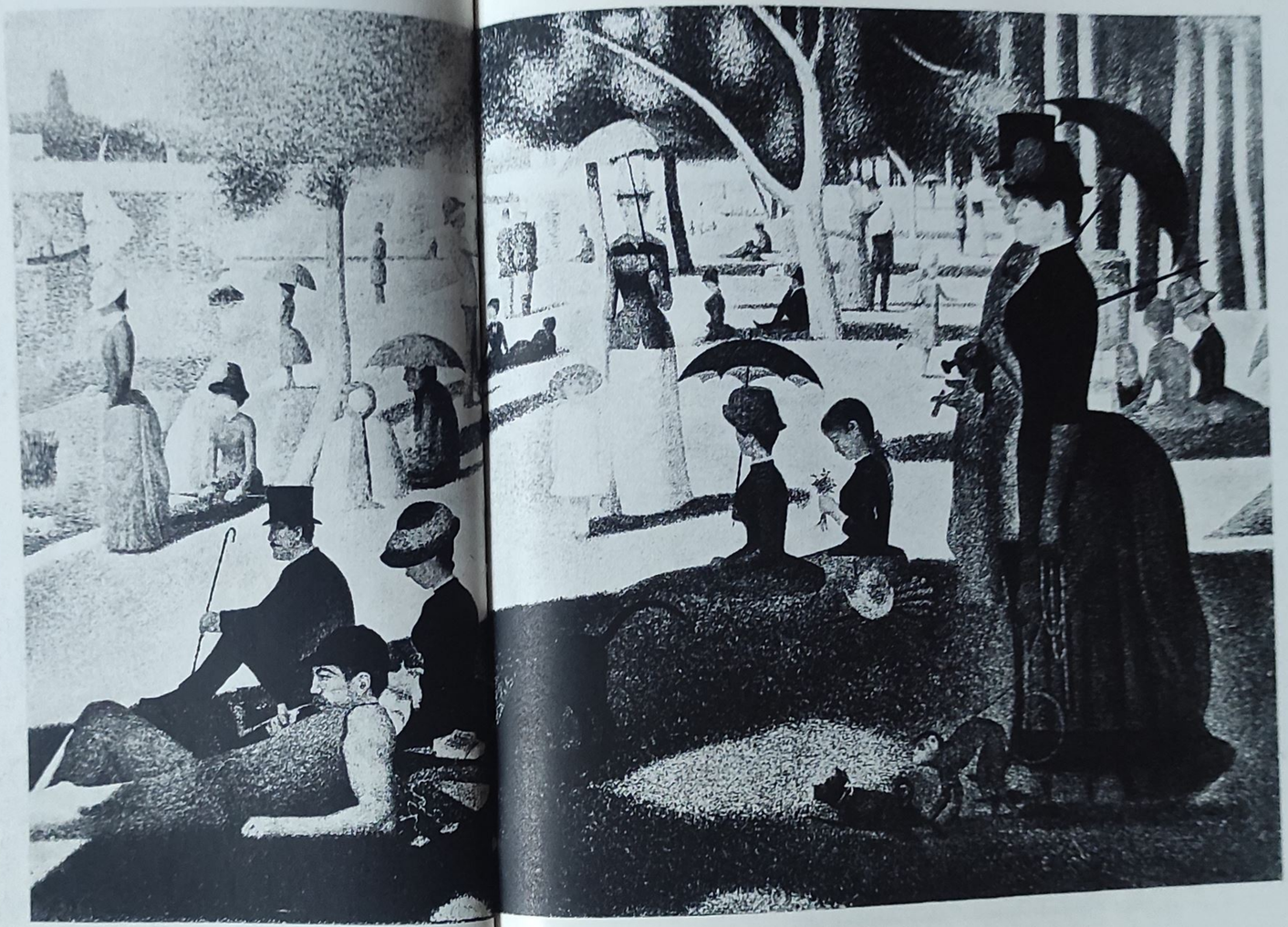
142. **Seurat.** *Țăran cu sapa*, prin 1884



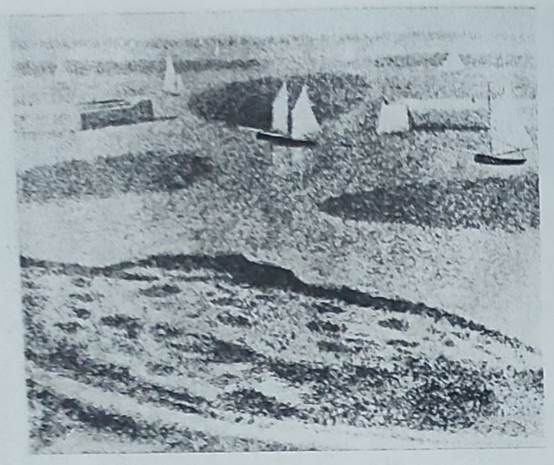
143. **Seurat.** *La scăldat, la Asnières*, 1883—1884

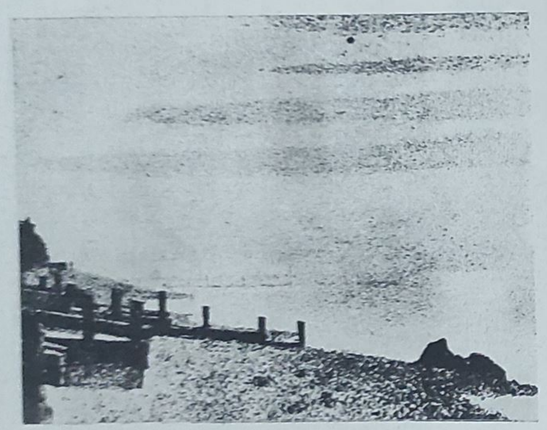


144. **Seurat.** *Sena la Courbevoie*, 1885
145. **Seurat.** *Insula Grande Jatte, studiu pentru un tablou*, 1884
146. **Seurat.** *Schiță pentru La Grande Jatte*, 1884—1885



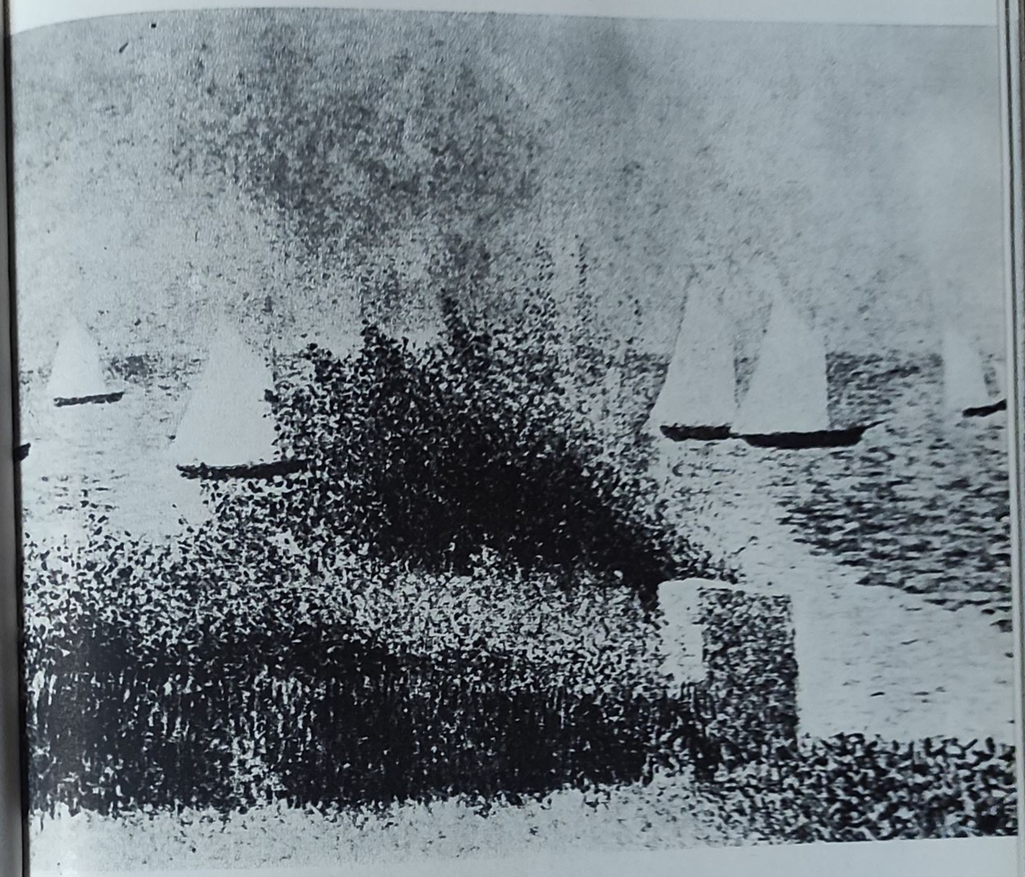
147. **Seurat.** *O duminică după-amiază pe insula Grande Jatte*, 1884—1886



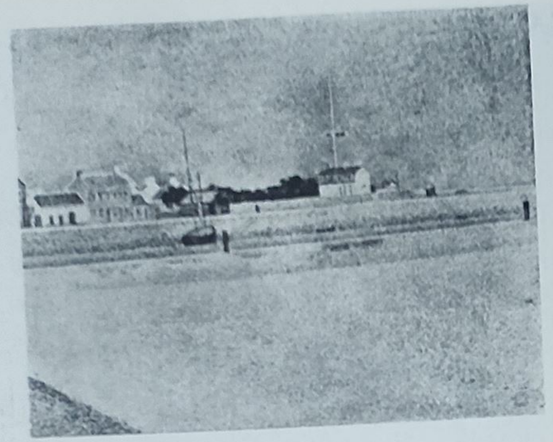


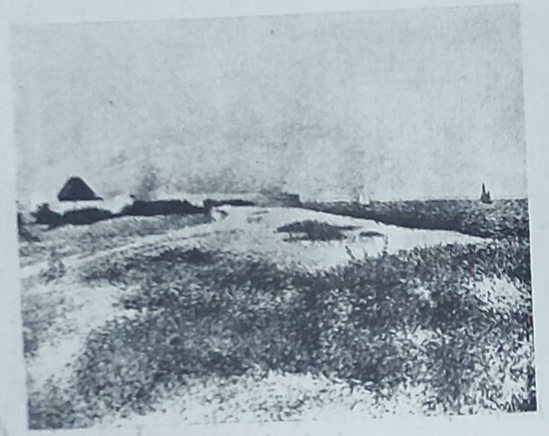
148. **Seurat.** *Bărci de pescari la Port-en-Bessin*, 1888

149. **Seurat.** *Asfințit de soare, Grandcamp*, 1885



150. **Seurat.** *Rada de la Grandcamp*, 1885

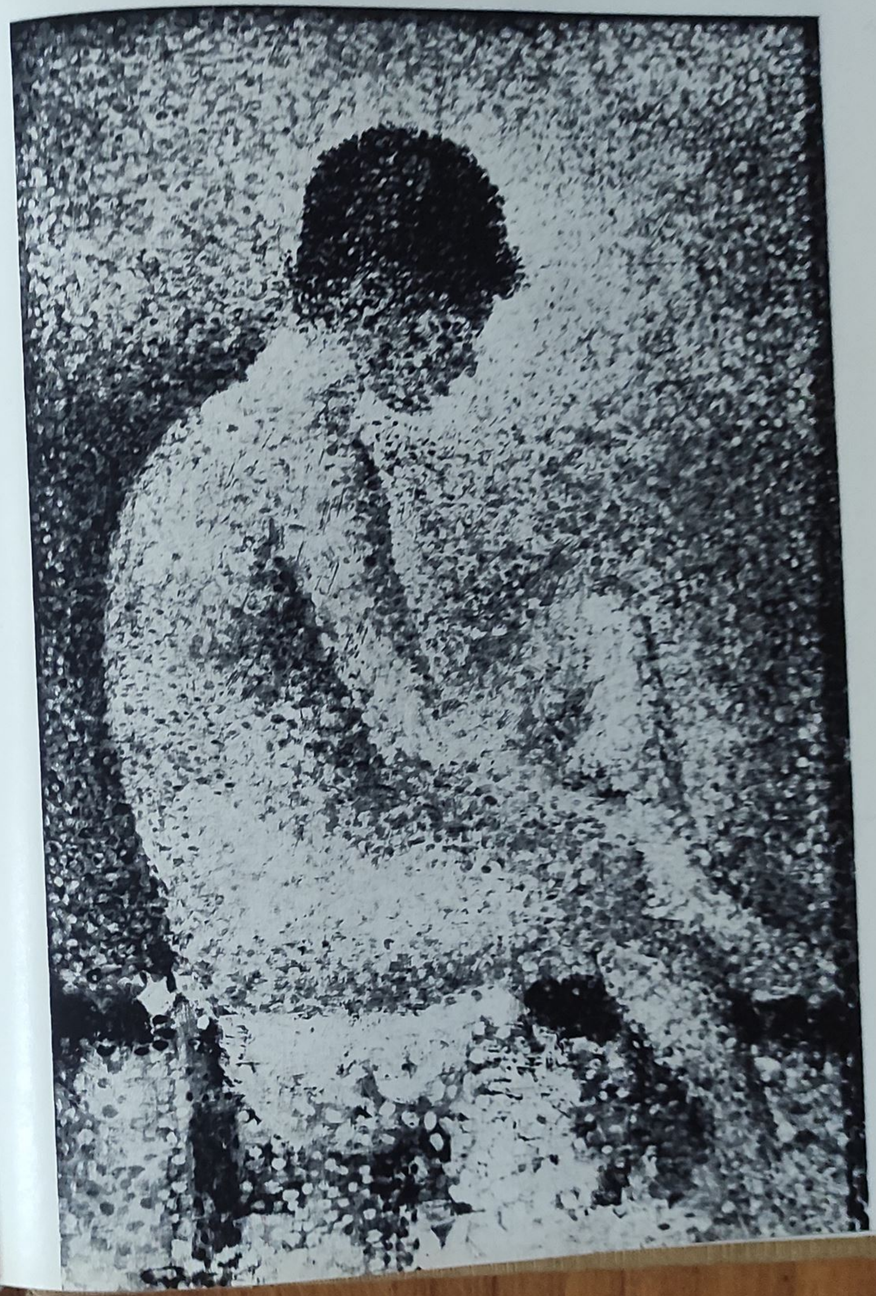


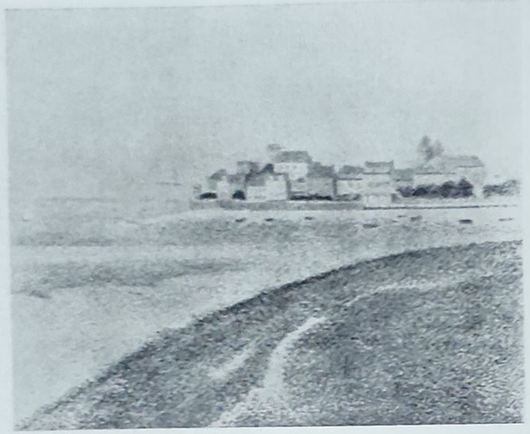


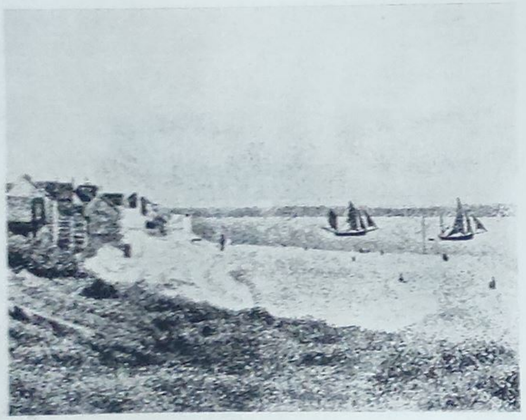
151. **Seurat.** *Canalul de intrare de la Gravelines, Micul Fort Philippe*, 1890

152. **Seurat.** *Fortul Samson de la Grandcamp*, 1885

153. **Seurat.** *Studiu pentru «Modelele»*, 1887



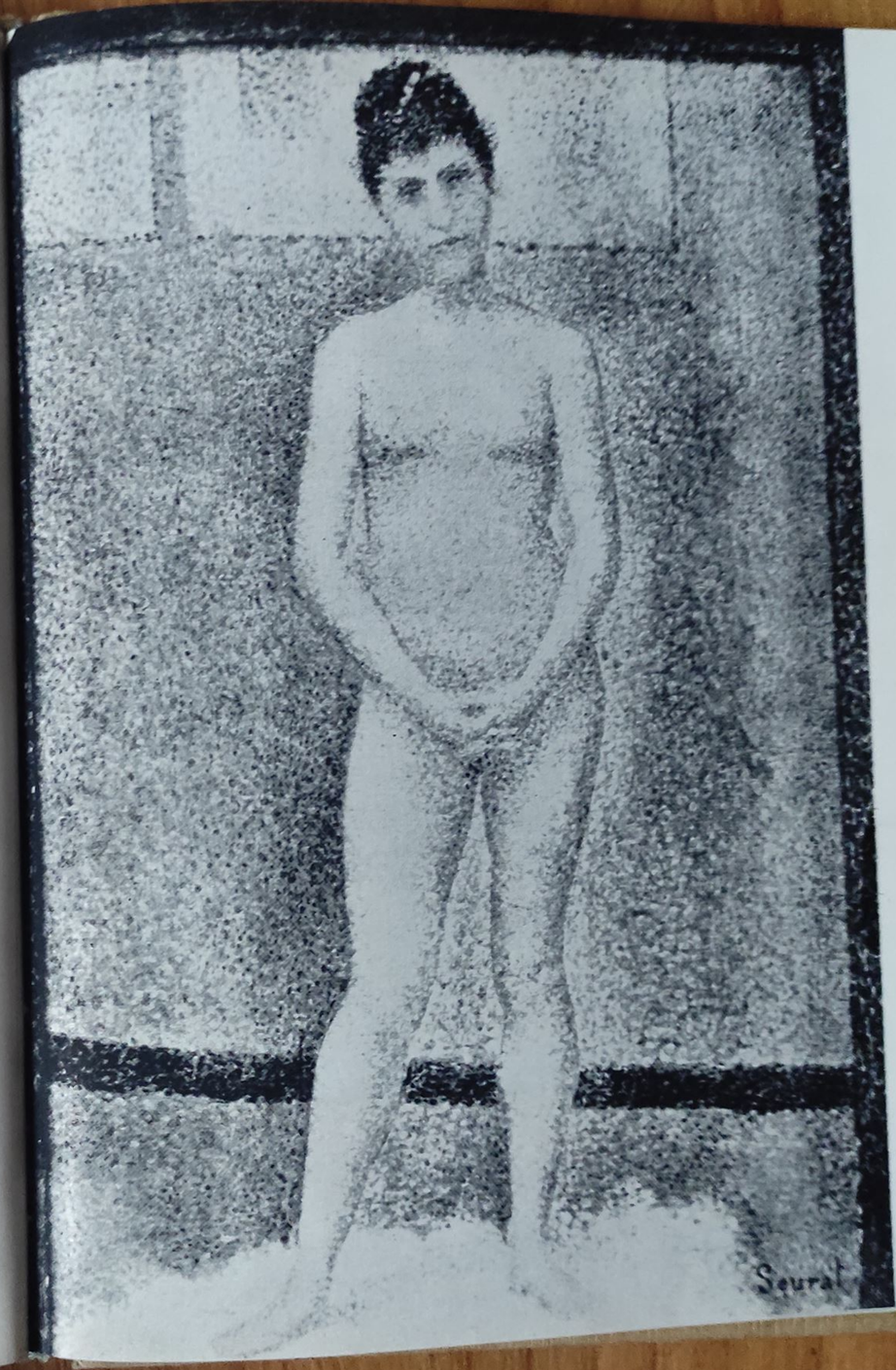


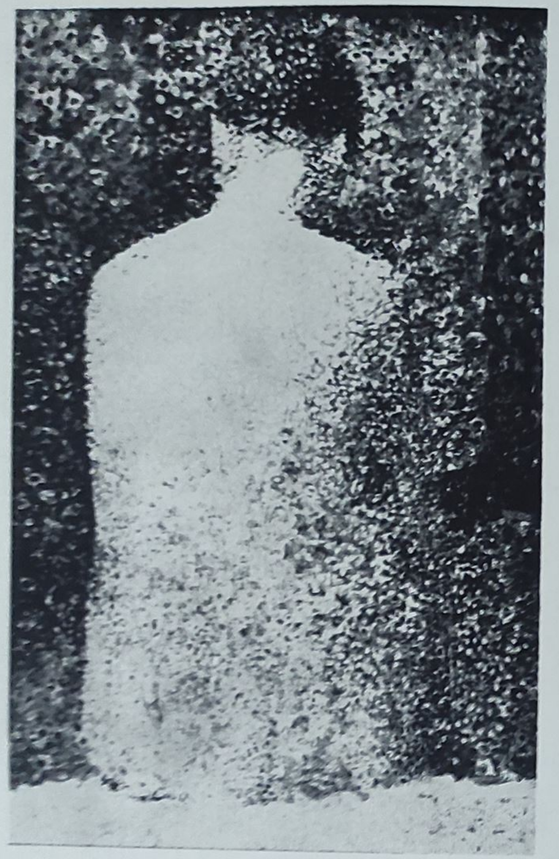


154. Seurat. *Le Crotoy (amonte)*, 1889

155. Seurat. *Le Crotoy (aval)*, 1889

156. Seurat. *Studiu pentru «Modelele»* 1887





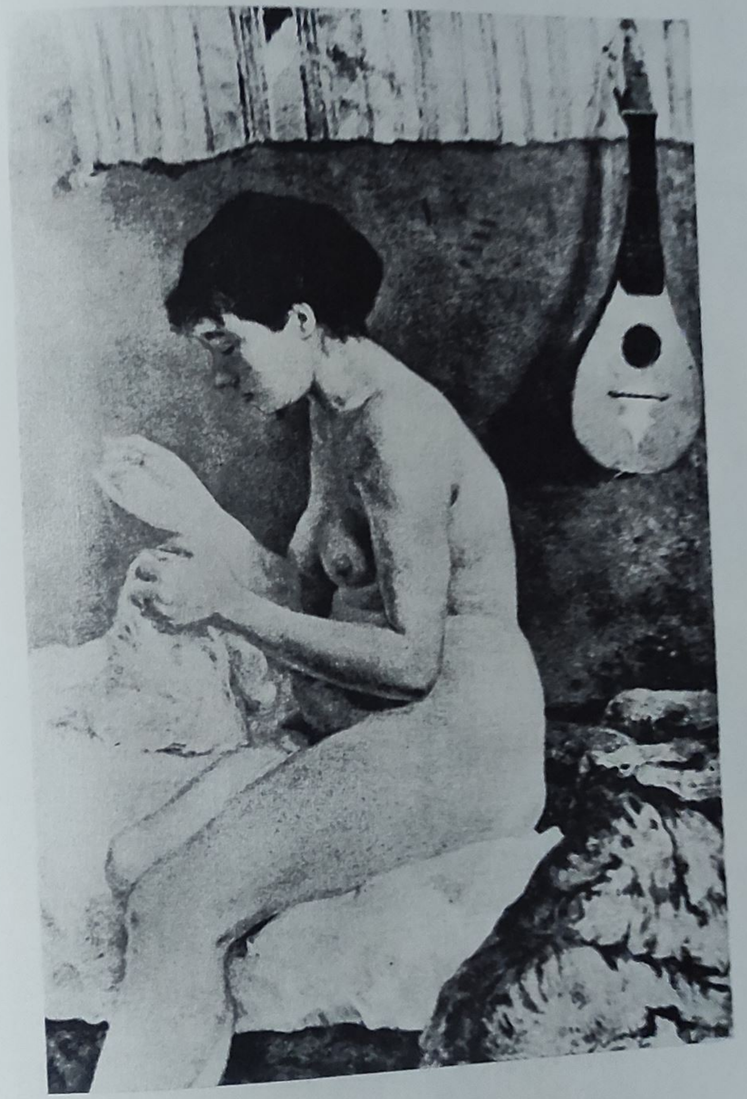
157. Seurat. *Studiu pentru «Modelele»*, 1887

158. Seurat. *Circul*, 1890—1891

159. **Gauguin.** *Păzitorul de porci, Bretania*, 1888

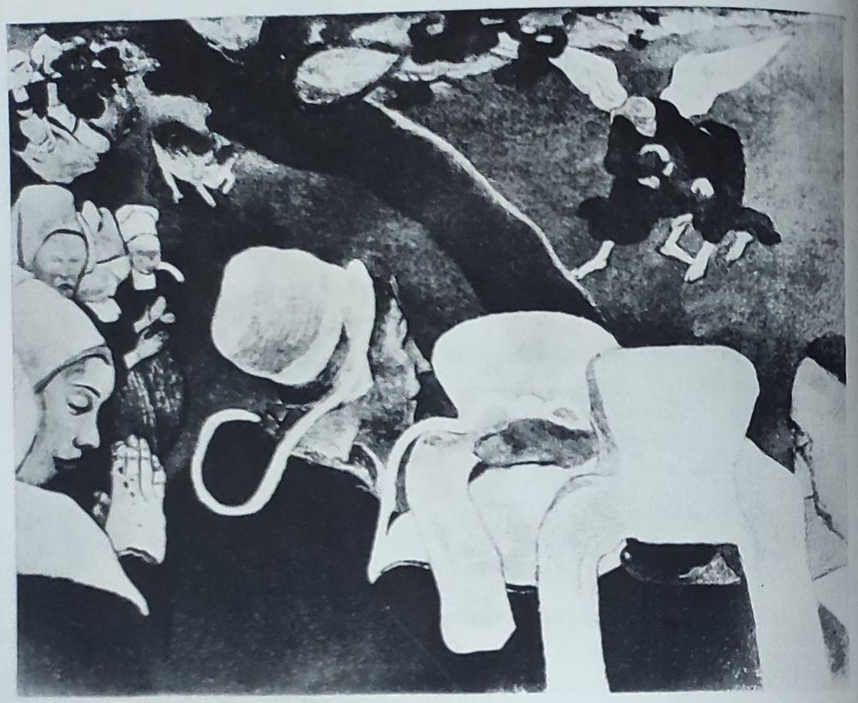
160. **Gauguin.** *Scăldatul la Pont-Aven*, 1886

161. **Gauguin.** *Studiu de nud*, 1880



162. Gauguin. *În preajma colibelor, Martinica,* 1887

163. Gauguin. *Frumoasa Angèle,* 1889



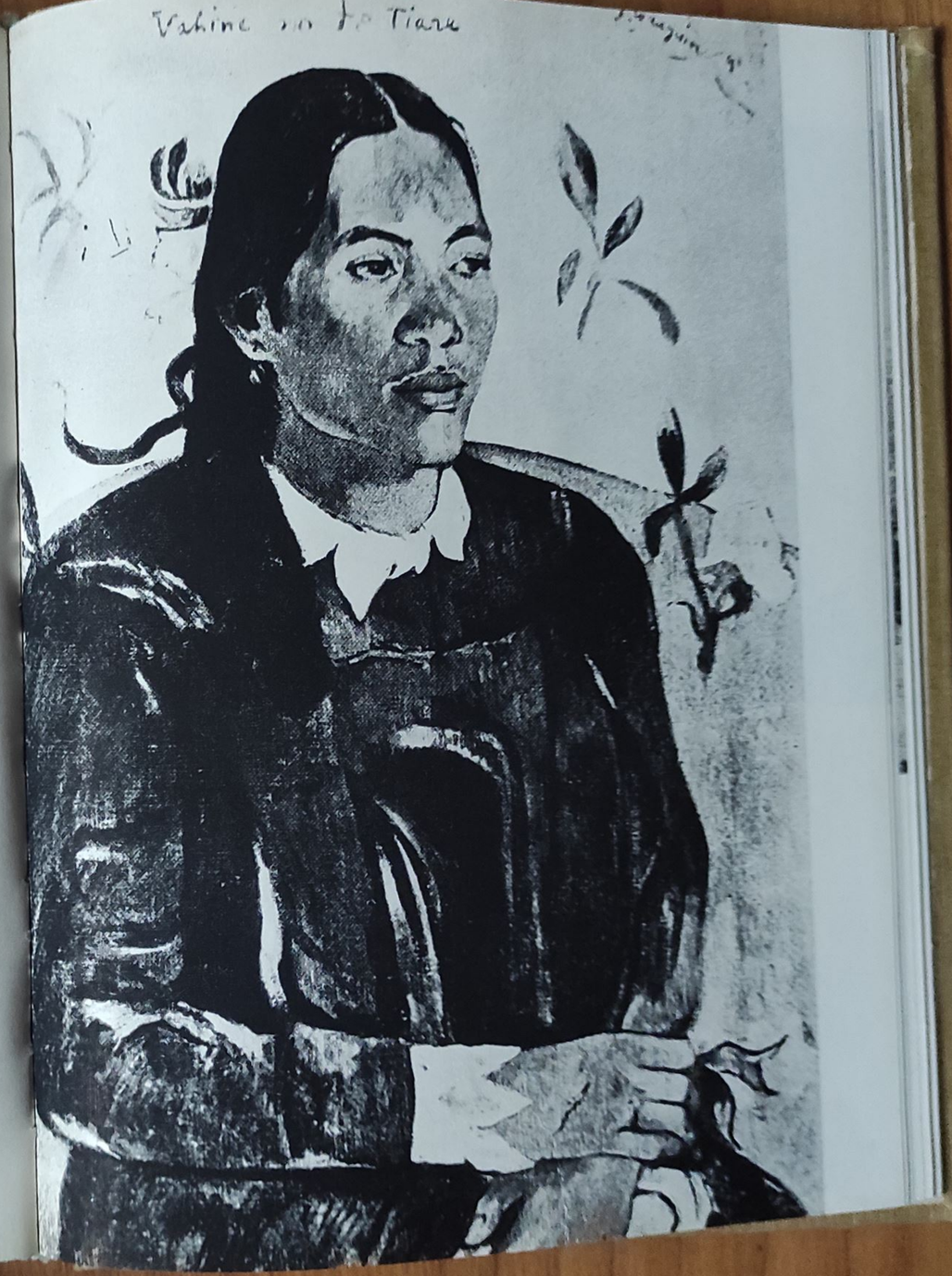
164. Gauguin. *Lupta lui Iacob cu îngerul*, 1889

165. Gauguin. *Cristosul galben*, 1889

166. **Gauguin.** *Spiritul morţilor veghează*, 1892

167. **Gauguin.** *Pescari*, 1891

168. **Gauguin.** *Tînără fată din Tahiti, Vahine no te Tiare*, 1891



169. **Gauguin.** *Arii Matamoe*, 1892

170. **Gauguin.** *Te Aa no Areois* (Regina Areois-ilor), 1892

171. Gauguin. *Adorație*, 1902

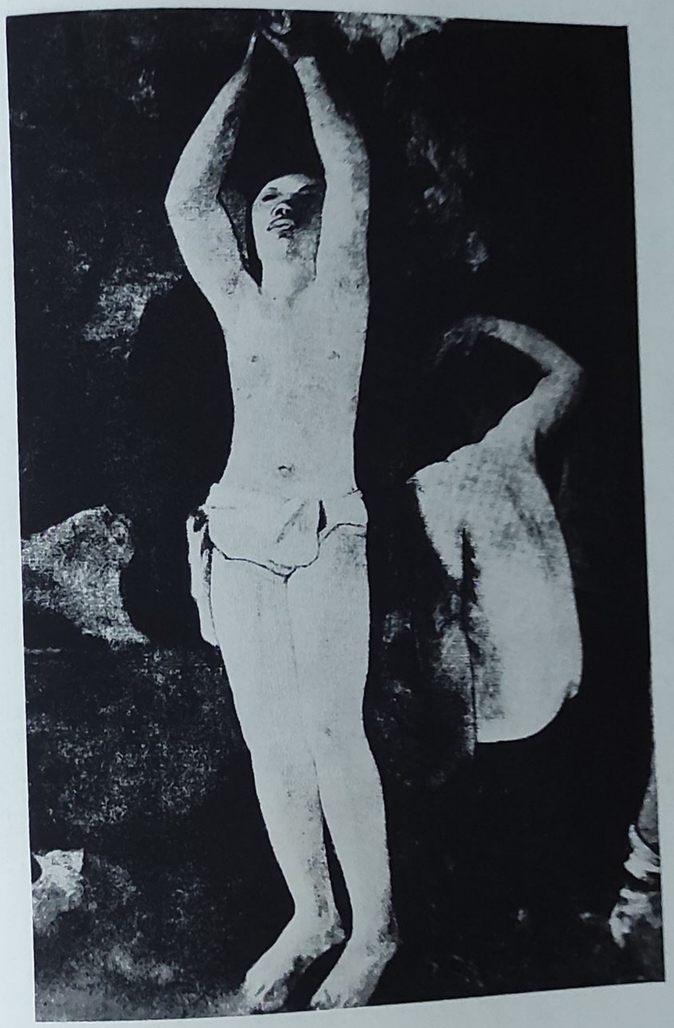
172. Gauguin. *No te aha oe riri* (Oh, ești geloasă), 1896

173. Gauguin. *Calul alb*, 1893

174. **Gauguin.** *De unde venim? Cine sîntem? Încotro mergem?* 1897

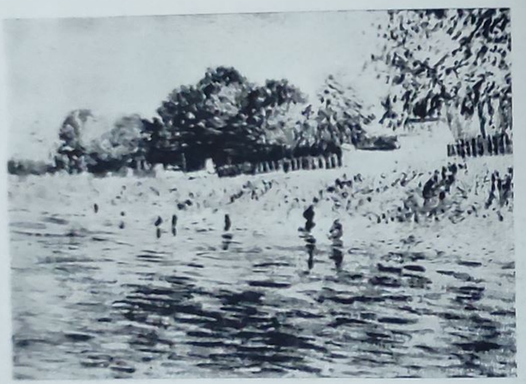
175. **Gauguin.** *Mahana no Atua* (Ziua Domnului), 1894

176. **Gauguin.** *Detaliu* din fig. 174



177. **Gauguin.** *Chemarea*, 1902

178. **Gauguin.** *Nativitate*, 1902



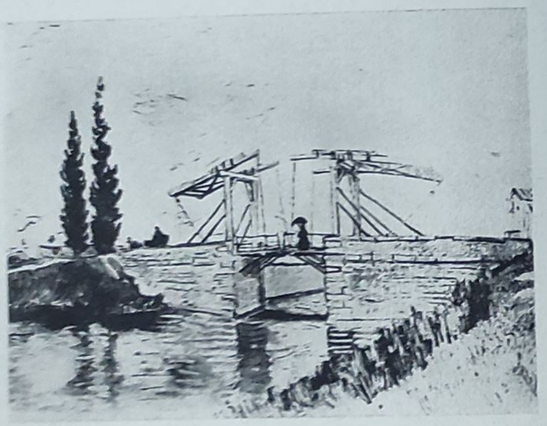
179. **Van Gogh.** *Grădini mici pe colina Montmartre*, 1887

180. **Van Gogh.** *Malurile Senei*, 1886—1888

181. **Van Gogh.** *Autoportret*, 1888

182. **Van Gogh.** *Țărani mîncînd cartofi*, 1885

183. **Van Gogh.** *Natură moartă cu statuetă de gips*, 1886—1888



184. Van Gogh. *La Crau*, iunie 1888

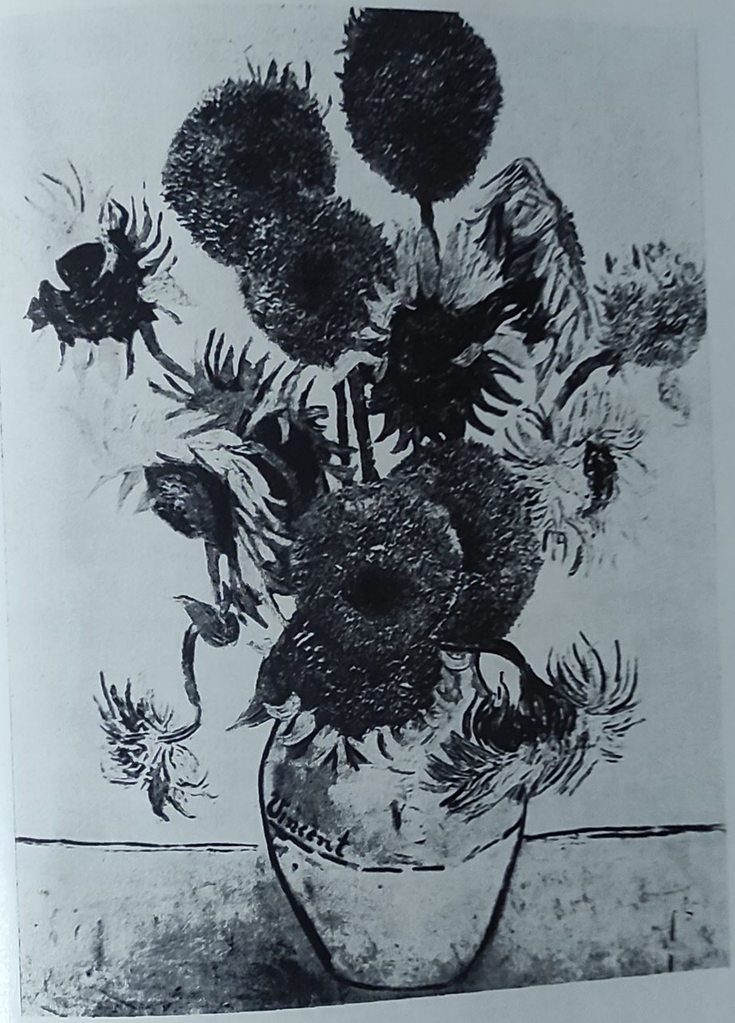
185. Van Gogh. *Podul mobil*, mai 1888

186. Van Gogh. *Pomul înflorit*, aprilie, 1888, Arles

187. **Van Gogh.** *Casa lui Vincent la Arles*, septembrie 1888

188. **Van Gogh.** ~~*Stînjenei*~~, mai 1889, Saint-Rémy

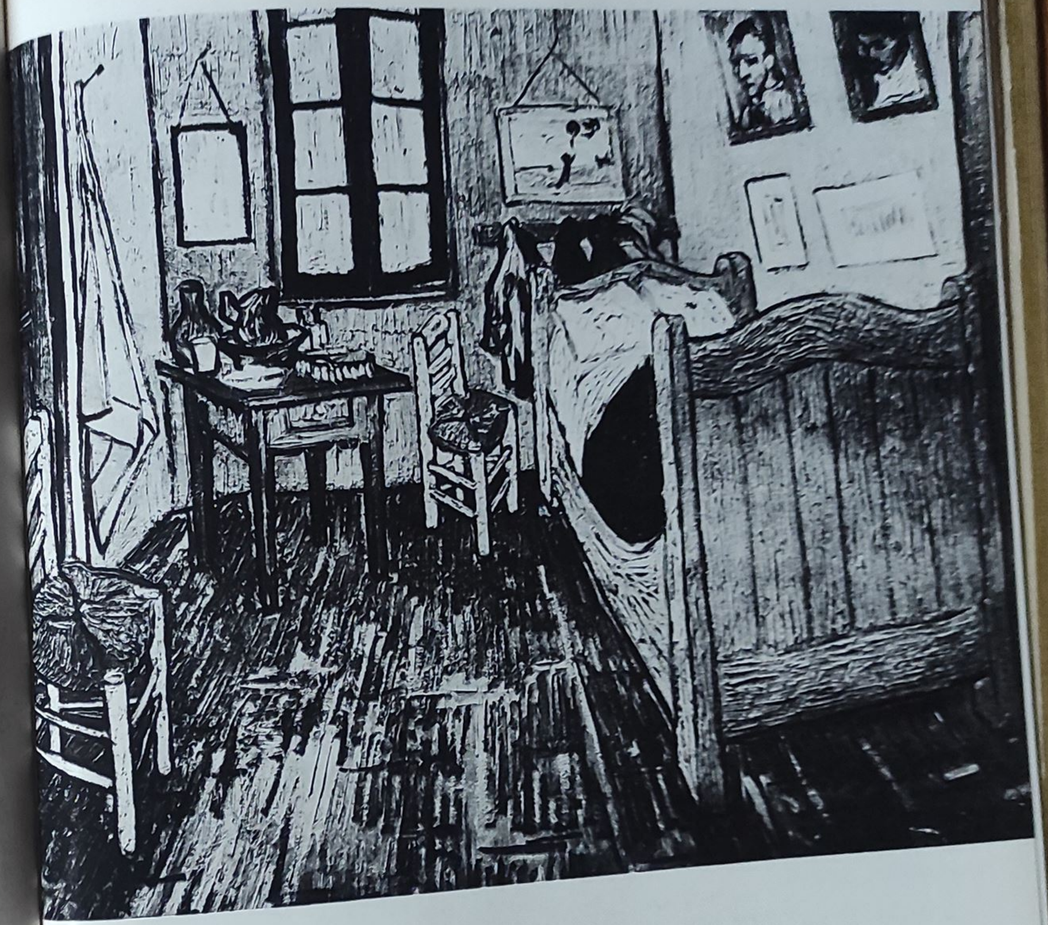
189. **Van Gogh.** *Floarea-soarelui*, august 1888, Arles



190. **Van Gogh.** *Livadă de măslini*, noiembrie 1889, Saint-Rémy,

191. **Van Gogh.** *Grîul galben şi chiparoşii*, septembrie 1889

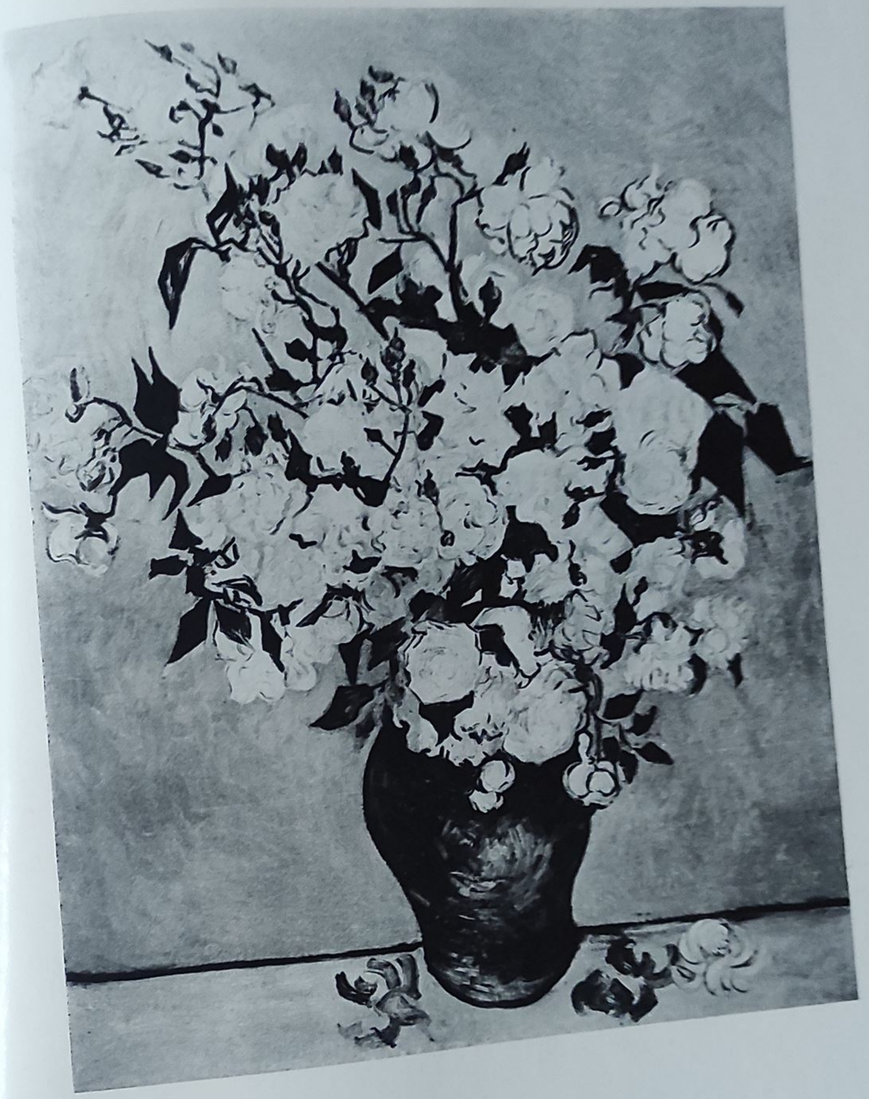
192. **Van Gogh.** *Camera de culcare a lui Van Gogh la Arles*, octombrie 1888, Arles

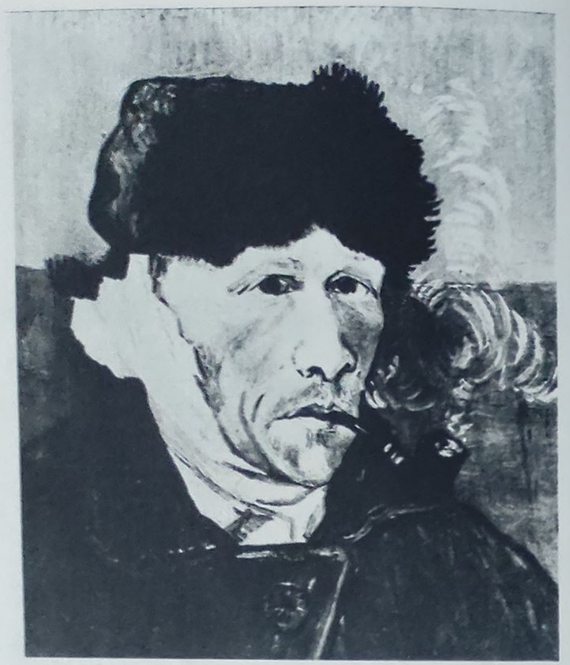


193. Van Gogh. *La poalele Alpinelor*, mai 1890, Saint-Rémy.

194. Van Gogh. *Prăpastia* (Les Fontettes), decembrie 1889

195. Van Gogh. *Trandafiri albi*, 1890, Saint-Rémy



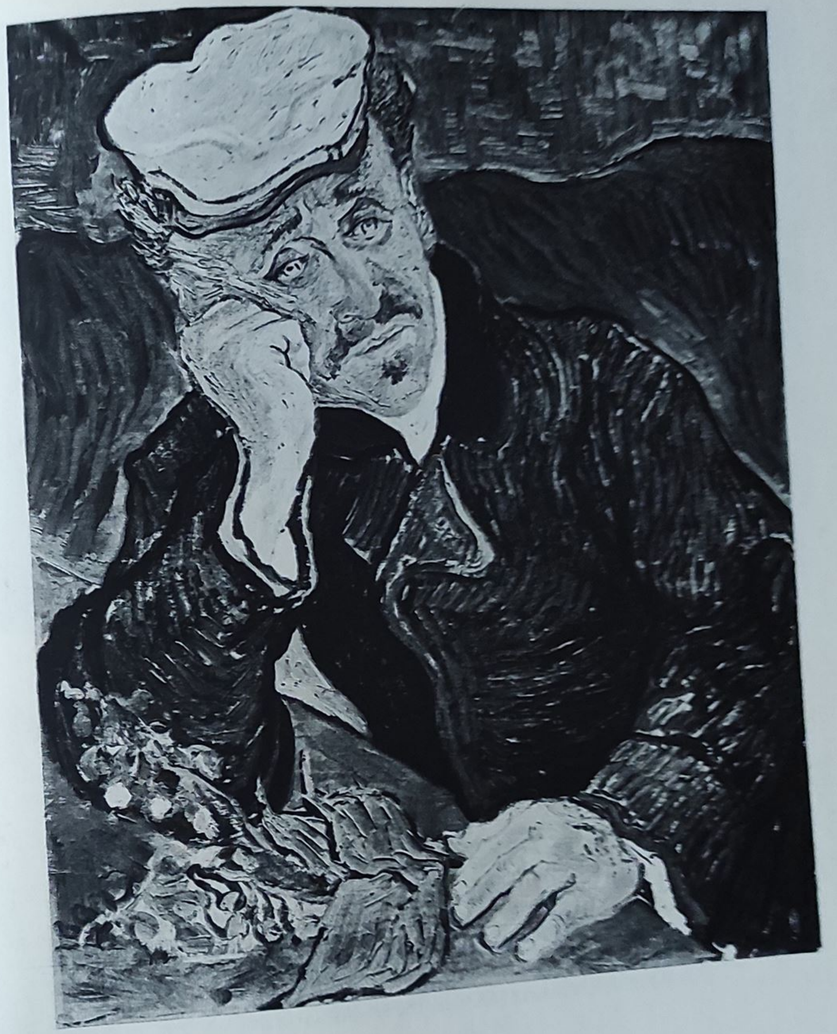


196. **Van Gogh.** *Omul cu pipa, autoportret*, ianuarie-februarie 1889

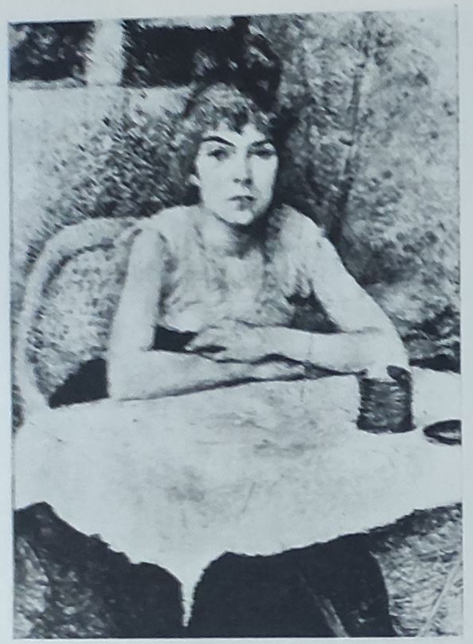
197 **Van Gogh.** *Arleziana* (D-na Ginoux), noiembrie 1888

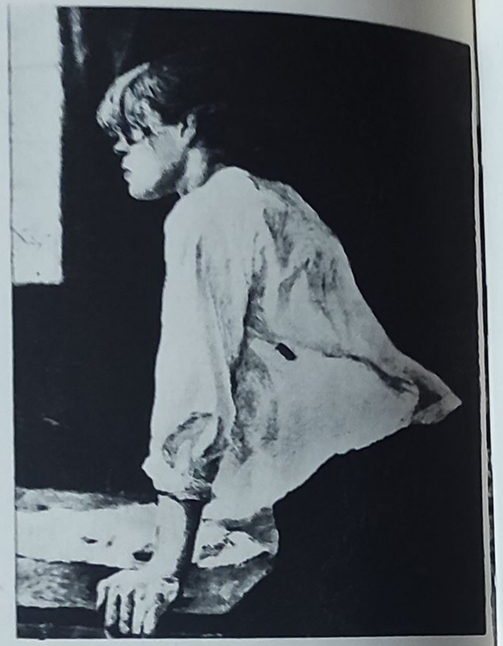
198. **Van Gogh.** *Factorul poştal Roulin* (fragment), august 1888

199. Van Gogh. *Noapte înstelată*, iunie 1889, Saint-Rémy



200. Van Gogh. *Portretul doctorului Gachet*, iunie 1890





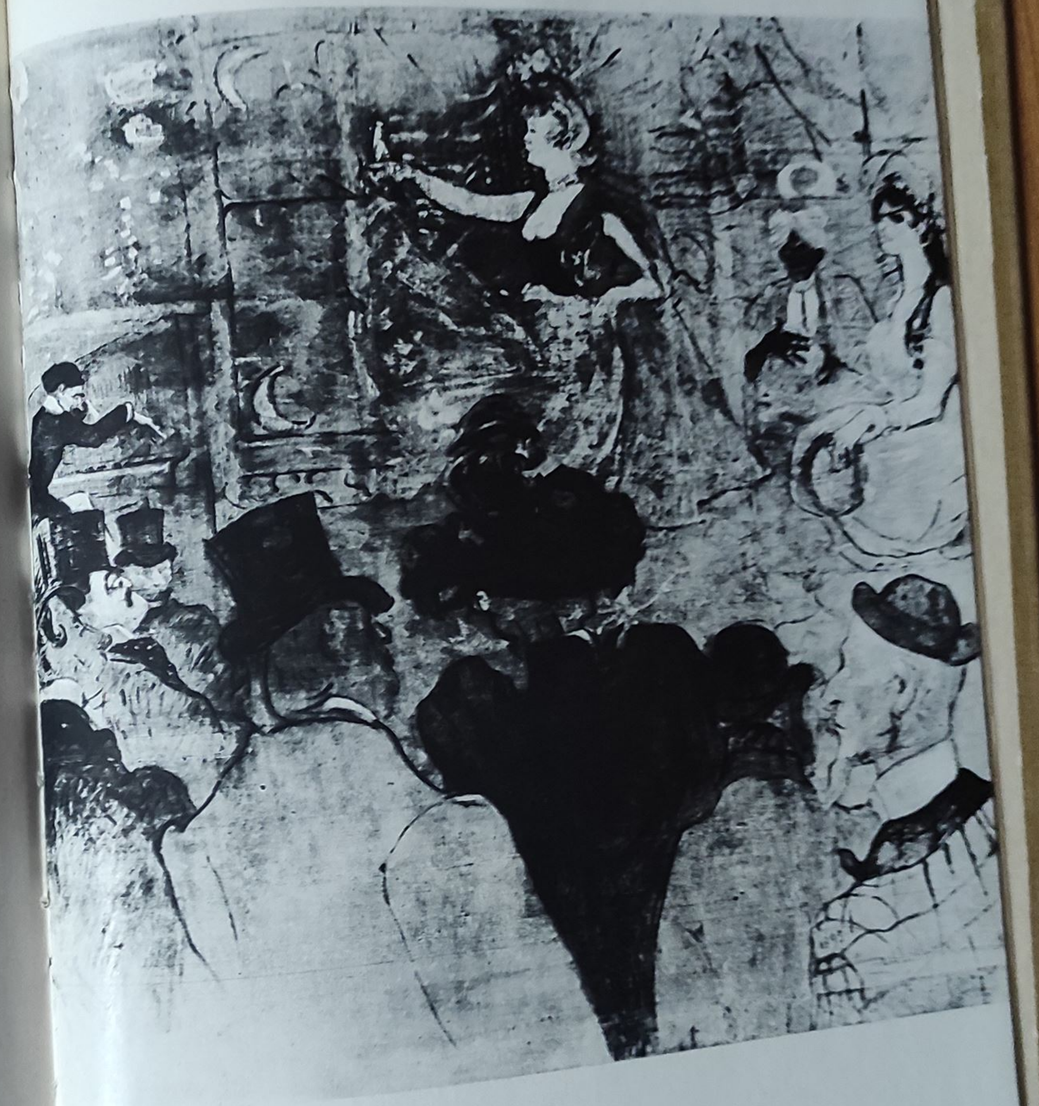
201. **Toulouse-Lautrec.** *Tînără femeie așezată la o masă*, 1889

202. **Toulouse-Lautrec.** *Spălătoreasa*, 1889

203. **Toulouse-Lautrec.** *A la Mie* (În sănătatea iubitei), 1891

204. **Toulouse-Lautrec.** *La Goulue între sora ei și o dansatoare*, 1892

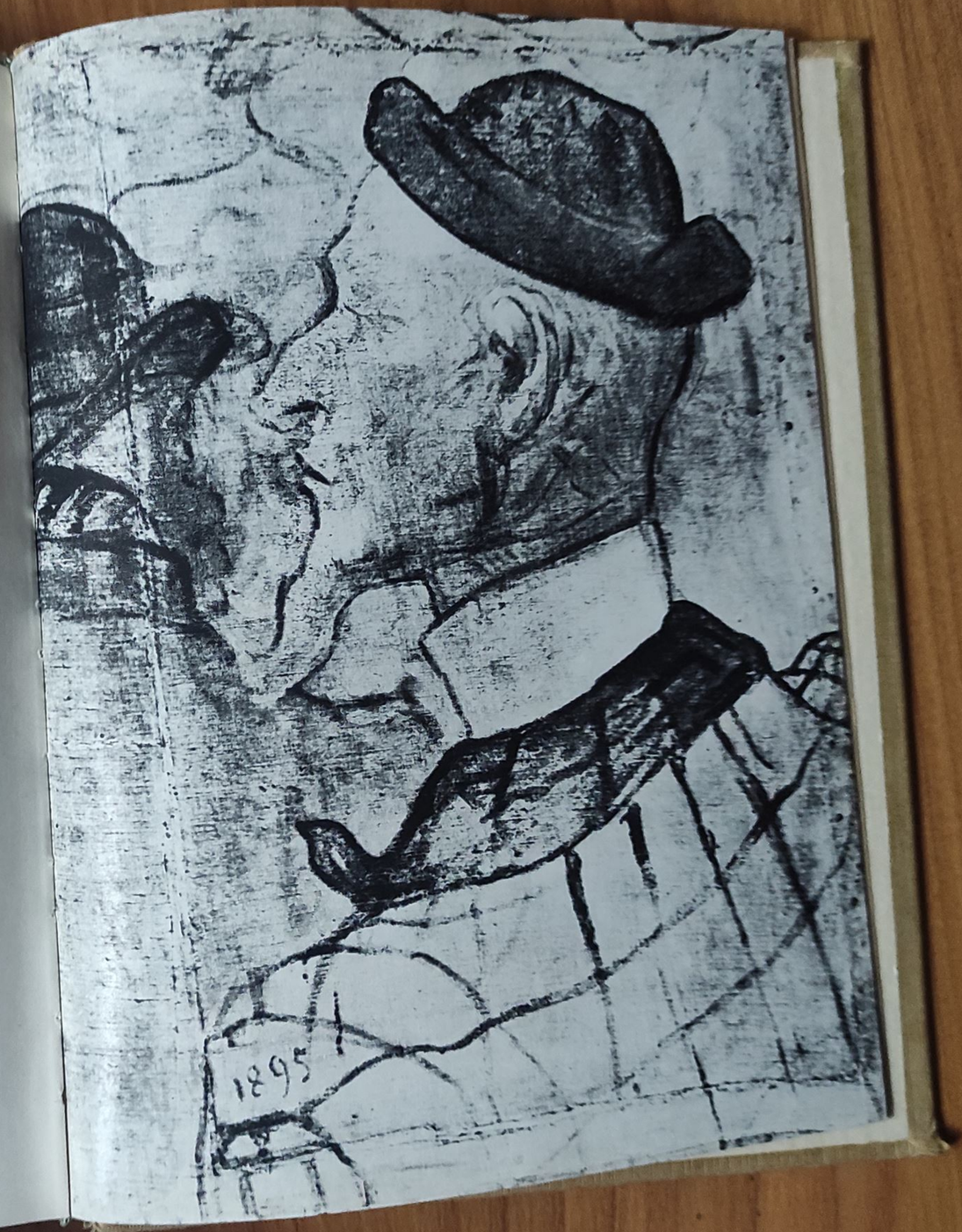
205. **Toulouse-Lautrec.** *La Goulue dansează* sau *Les Almées*, 1895



206. **Toulouse-Lautrec.** *În salonul din strada Moulins*, 1894

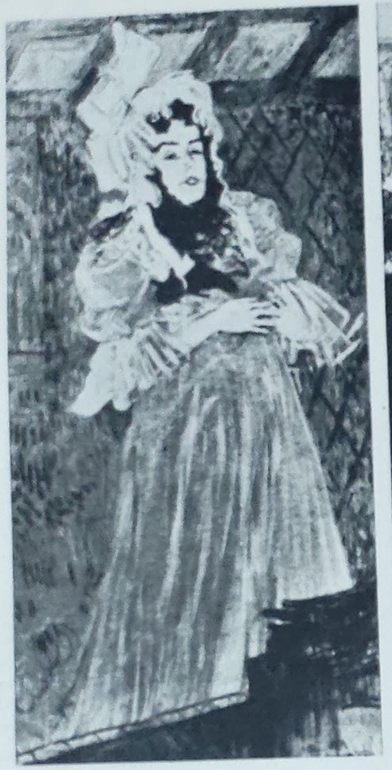
207. **Toulouse-Lautrec.** *Portretul lui Paul Leclercq*, 1897

208. **Toulouse-Lautrec.** *Portretul lui Félix Fénéon* (detaliu din fig. 205)



209. Toulouse-Lautrec. *Femeia-clovn Cha-U-Kao*, 1895

210. Toulouse-Lautrec. *Portretul lui Cipa Godewski*, 1896



211. Toulouse-Lautrec. *Miss May Belfort*, 1895

212. Toulouse-Lautrec. *La Moulin-Rouge: femeia-clovn Cha-U-Kao*, 1895

213. Toulouse-Lautrec. *Englezoaica de la Star, la Havre*, 1899